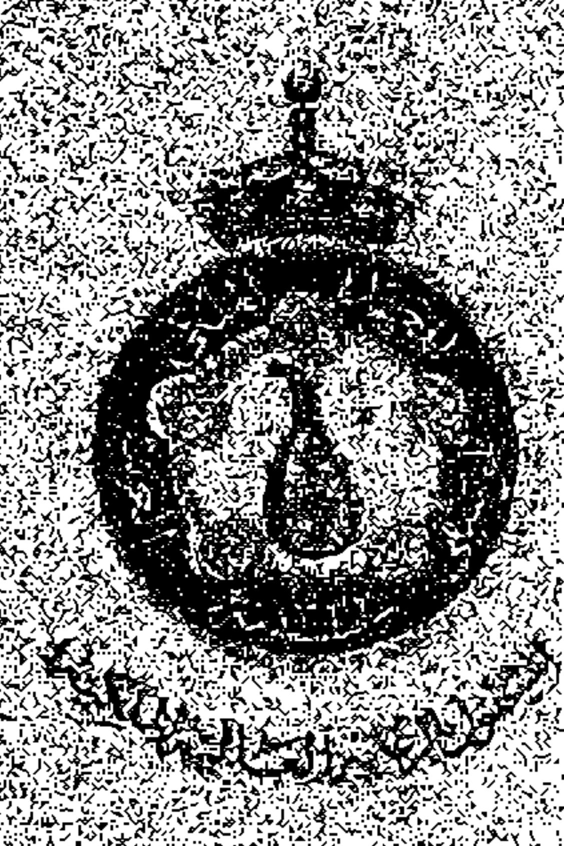


الموسيقى



حضرة صاحب السمو الملكى "أمير الصعيد"

الثمن ٢٠ مليماً

العدد الثانى

القاهرة فى أول يونية سنه ١٩٣٥

الثمن ٢٠ مليماً

السنة الاولى

٢٩ صفر سنة ١٣٥٤

الموسيقى

مجلة أسبوعية
تصدر نصف شهرية مؤقتاً
لسان حال المعهد الملكى للموسيقى العربية
رئيس التحرير المسئول : دكتور محمود أحمد الحفنى

الاشتراكات

٥٠ قرشاً صاغاً داخل القطر المصرى عن سنة
٨٠ « خارج « « «
الاعلانات يتفق عليها مع الادارة

الادارة

٢٢ شارع الملكة نازلى - مصر
تليفون رقم ٥٨٦٨٩
العنوان التلغرافى اغانى

فى هذا العدد

كلمة المحرر

حق واجب الاداء

لقد تلقت الامة هذه المجلة بالترحيب والبشر ، وأمدتها بالمال والفكر ، فكان لزاماً أن نذكر بالحمد صنيعها ، ونعترف بفضلها وجميلها ، وننزلها منازل الثناء جميعاً ، فى ضمير القلب ، ومنطق اللسان ، والعهد بتجويد العمل ، ومضاعفة الجهد .

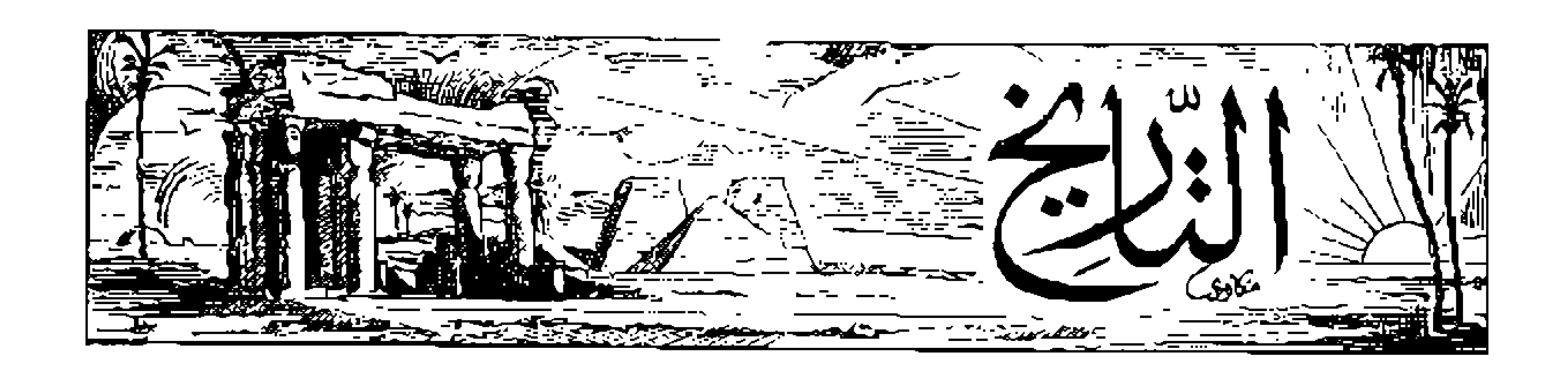
ولكن أى عجب فيما استقبلنا به أهل الفضل من أبناء هذه الأمة ، من جمال العاطفة وكمال الخلق ؟ أليست الموسيقى معث الحنان ، ومنبت الذوق السليم ؟ ثم أليست الموسيقى هادية إلى الفضيلة ، بما تغرسه فى النفوس من الليونة والدماثة ، ورقة الجانب ؟

الحق إن ما طوقنا به المتفضلون من آيات التشجيع ، أثر ما للموسيقى فى نفوسهم من الحب ، والرعاية ، والغيرة ، والرغبة فى الوصول بها إلى المقام الكريم الذى يجب أن تتبوأه زاهية زاهرة .

إذن فقد توافقت الميول والعواطف بيننا وبين أبناء الوطن الأكرمين ، أما هم فيبذلون المعاونة والتشجيع ، وأما نحن ، فستنفد الجهد ، والوسائل فى الاتقان والاجادة ، والمثابرة ، والرقى بالمجلة إلى درجات الاحسان . محتملين مرارة الحق ، حتى يصبح شعاراً . هنالك نبلغ الأمل ، ونحقق الرجاء ؟

دكتور محمود أحمد الحفنى

المطبعة ... IMPRIMERIE LUXE



التاريخ المصرى القديم
والمدنية الموسيقية

قبل الأسر

لئن دل التاريخ على أقصى ما يرجع بنا إليه، أن القطر المصرى كان دائماً آهلا بالسكان، بفضل ما امتاز به من اعتدال مناخه وخصب تربته. لقد لا يكون من الميسور أن نثبت بالتدقيق تاريخاً لبدء عمران هذه البلدان، إنما غاية ما نعلم أن آثاراً عثر عليها الباحثون كشفت عن حضارة وافرة كان يتمتع بها المصريون لثمان آلاف سنة قبل الميلاد

ولقد انقسمت مصر قديماً إلى قسمين، الوجه القبلى وكان تاج ملكه أبيض، هكذا « » والوجه البحرى وتاج ملكه أحمر هكذا « ». وطالما ظل هذان القسمان مملكتين مستقلتين إحداهما عن الأخرى فأن ضمهما سلطان ملك واحد كان تاجه هكذا « » ويسمى بالتاج المزدوج (١) وكان الملك مينا أول من دان له حكم هذين الإقليمين فجعل منهما مملكة واحدة تسنم عرشها هو ومن خلفه من ملوك أسرته.

الأسر المصرية القديمة

ويقسم المؤرخون تاريخ مصر القديم إلى ثلاثين أسرة تبتدئ بالملك مينا مؤسس الأسرة الأولى حوالى سنة ٣٤٠٠ قبل الميلاد. ولقد استمر حكم هذه الأسر الفرعونية نحو أربعة آلاف عام تقسم إلى ثلاث دول:

«ا» الدولة القديمة، وتشتمل على إحدى عشرة أسرة، من الأولى إلى الحادية عشرة.
«ب» الدولة الوسطى، وتشتمل على ست أسر، من الثانية عشرة إلى السابعة عشرة.
«جـ» الدولة الحديثة، وتشتمل على أربع عشرة أسرة من الثامنة عشرة إلى الأسرة الثلاثين المعروفة بالأسرة السمنودية. وقد انتهى حكمها عام ٣٤٠ ق.م. حيث استولى الفرس على مصر لثالث مرة وسقط آخر ملك من ملوك الفراعنة

---

(١) استعمل رسم هذه التيجان حلية فى بعض آلات الموسيقى القديمة كما سنرى بعد

ولقد عني جميع الباحثين، من أقدم فلاسفة اليونان إلى علماء العصر الحاضر، عند تصديهم للبحث في المدنية المصرية القديمة عناية خاصة بالموسيقى، وأغراضها، ومنزلة الموسيقيين، وتطور الآلات الموسيقية، والسلم الموسيقى، وغير ذلك من المسائل التي تتحدث بنفسها عن تلك المدنية.

وعلى الرغم من أهمية هذا البحث وكثرة الذين عالجوا الكلام فيه، ظلت تحيط به سحابة من الغموض حتى السنوات الأخيرة. ذلك أنه كان بحثاً يستند على الروايات المضطربة؛ قائماً على غير دليل محسوس، أو برهان علمي، فلم يتصد له عالم إلا زلت قدمه، بل ولم يحصل من مجموع تلك المباحث إلا على أقوال متضاربة، لا تلبث أن تتفق حتى تختلف ويناقض بعضها بعضاً. حتى وصفه العلامة الألماني مندل (Mendel) في دائرة معارفه الموسيقية، «أنه أظلم بحث في التاريخ»، كذلك وصفه العالم الفرنسي فيلوتو (Villoteau)، بأنه بحث غير مثمر يضيع السعي فيه هباء، والتكد فيه عبثاً. والحقيقة أنه كان بحثاً غامضاً غير مجد، حتى تقدم علم الآثار المصرية في السنوات الأخيرة تقدماً باهراً ساعد علماء الموسيقى على معالجة الموضوع في ضوء العلم الصحيح، مرجعهم في ذلك تاريخ صحيحة وقائعه ونقوش موسيقية حلت رموزها، بل وآلات عثر عليها أثناء عمليات الحفر المختلفة التي أجريت وتجرى كل يوم في المدافن الأثرية.

فإذا حدثنا هنا عن هذا البحث فإنما نتحدث عن حقيقة ثابتة، يؤيدها العلم والتاريخ، وتنطق بصحتها الصور والنقوش.

قدم المدنية الموسيقية عند المصريين

وإذا ما عالجنا موضوع الموسيقى عند قدماء المصريين، فإننا نعالج موضوع الموسيقى في أقدم أمم العالم حضارة موسيقية، فلقد كنا ننتظر – حيث يرجع بنا التاريخ إلى أبعد ما يمكن أن يكشف لنا عنه في أرض الفراعنة – أن نرى في مصر شعباً فطرياً محدود الموسيقية، قد لا يعرف آلة ما، وتنحصر نغماته في قليل من أصوات السلم الموسيقى الطبيعي، شأنه في ذلك شأن جميع الشعوب الفطرية التي نجد منها، حتى في الوقت الحاضر، أمثال قبائل الفيدا (Wedda) في جزيرة سيلان، وقبائل الفانيونجة (Wanoya) في شرق إفريقية، وقبائل أورانج كوبو (Orang-Kubu) في سومطرة، تلك القبائل التي لا تعرف حتى الآن أية آلة موسيقية، ولا تتعدى ألحان أنغامها الصوتين أو الثلاثة.

ولكنا نجد الأمر في مصر عكس ذلك، فقديماً، حيث يبدأ علمنا بالتاريخ، نرى مدنية موسيقية نضجت، وآلات موسيقية جاوزت دور النشوء وغدت تامة كاملة، سواء أكان ذلك في المصفقات والطبول أم في آلات النفخ أم في الآلات الوترية.



صورة «١» ابن آوى يعزف الناي من نقوش قبل الأسر

وإنا نرى في نقوش العصور الأولى التي تقدمت تاريخ الأسر الملكية صورة الناي الطويل ذي الثقوب العديدة. «صورة ١ وهي تمثل منظراً للصيد يعزف فيه ابن آوى بآلة الناي».

كما نرى في نقوش الأسرة الرابعة آلة الصنج أو الجنك «الهارب» كاملة التكوين، بصندوقها المصوت، وأوتارها العديدة «صورة ٢».

وهنا نسائل أنفسنا، ما هي الخطوات الأولى التي ترسمتها هذه الآلات حتى وصلت إلى ما هي عليه؟

يسهل علينا علم الآلات الموسيقية الإجابة عن هذا السؤال:



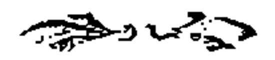
صورة (٢) آلة الناي من نقوش الأسرة الرابعة «أهرام الجيزة ، مقبرة رقم ٩٠»

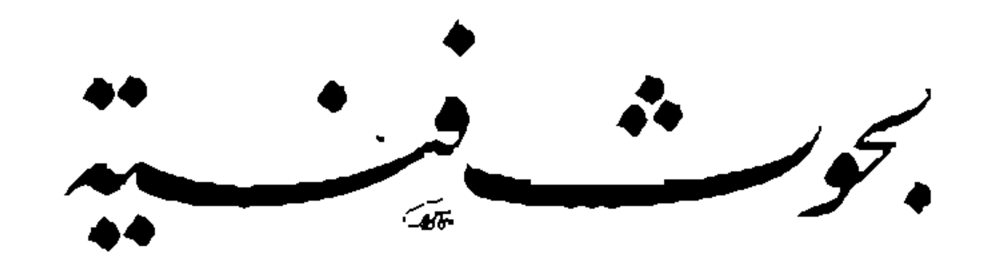
أما الناي ، وهو قصبة جوفاء مفتوحة الطرفين بأحداث ثقوب في جانبها معدودة ، ينفخ فيها فتصوت من جوفها ، ويقطع الصوت بوضع الأصابع من اليدين على تلك الأنخاش وضعاً متعارفاً حتى تصل النسب بين الأصوات فيه ، فأن هذه الآلة قطعت من أسباب التهذيب والتطور مراحل عدة حتى وصلت إلى ما وجدت عليه في الدولة القديمة ، وفيما عثر عليه من نقوش سبقت تاريخ الأسر . ذلك أن الانسان قبل أن يهتدى إلى ثقب جانب القصبة عمد أولا إلى استعمال قصبة ، أحد طرفيها مفتوح والآخر مغلق ، والنفخ في مثل هذه القصبة نفخاً طبيعياً يخرج صوتاً خاصاً ، فاذا اشتد النفخ خرج من نفس هذه القصبة صوت آخر هو الخامس من الديوان الثاني للصوت الأول ، بمعنى أنه إذا خرج من النفخ في الحالة الأولى صوت دو «أو الراست» مثلا فأنه بشدة النفخ يخرج من القصبة صوت صول من الديوان الثاني «السهم أو جواب النوا» ، ثم عمد إلى صنع قصبة ثانية يخرج النفخ الطبيعي فيها الصوت الذى كانت تخرجه القصبة الأولى في حالة شدة النفخ . وهكذا تدرج الانسان حتى صنع عدداً من هذه القصبات المختلفة الأطوال بقدر عدد أصوات السلم الموسيقى الذى عرفه حينئذ ثم صنع من هذه القصبات آلة واحدة ، بضمها بعضها إلى بعض مرتبة حسب درجاتها الصوتية ، بعد المناسبة بين أصواتها . ولا تزال مستعملة في كثير من الممالك حتى اليوم ، وتعرف بآلة «الموسيقار أو المثقال» . ثم اهتدى الانسان بعد ذلك إلى استبدال القصبات العديدة بقصبة واحدة يثقب في جانبها ثقباً أو اثنين أو أكثر تبعاً لتقدمه في الرقى .

أما آلة الجنك فكانت ، أول نشأتها ، عصاً قابلة للالتواء ، ينزع عنها غلافها من الوسط ، ويظل مثبتاً بها من الجانبين . ويستعمل هذا الغلاف كوتر . ثم فكر الانسان بعد ذلك في أن يركب في العصا وتراً أجنبياً بدل هذا الغلاف ، ثم فكر فيما بعد ، لأجل أن يقوى الصوت ، في وضع الوتر على صندوق مصوت . فوضع الوتر على قرعة من قرع العوم . ثم فكر بعد ذلك في أن يصنع الصندوق المصوت من الخشب . ثم جعل صندوق الآلة ورقبتها جسماً واحداً غير قابل للالتواء . ثم فكر بعد ذلك في أن يزيد في عدد الأوتار فجعلها متعددة بعد أن كانت واحدة . ثم ثبتت الأوتار في أوتاد ، تقابل المفاتيح في الآلات الوترية الحديثة .

ابتداء العصر التاريخي في مصر حوالي سنة ٣٤٠٠ ق . م .

هذه هي الخطوات الأولى التي خطتها هذه الآلات المصرية قبل أن يدلنا التاريخ عنها . فاذا عثرنا عليها في أقدم النقوش المصرية ناضجة ، قد كملت صناعتها ، وتركت وراءها الخطوات العديدة التي يستلزمها الارتقاء الموسيقى وكمال الصناعة : وإذا علمنا أن آلة الجنك آلة وترية ، وأن الآلات الوترية هي أحدث الآلات الموسيقية ، إذ المصفقات والطبول أسبق منها في الوجود ، بل وتسبقها كذلك آلات النفخ ، كما سبق أن ذكرنا ؛ لاتضح لنا جلياً ، أنه إذا ما بدأنا بحثنا الموسيقى في مصر منذ حوالى سنة ٣٤٠٠ قبل الميلاد ، أى بأبتداء الأسرة الملكية الأولى ، فليس معنى هذا تحديد مبدأ المدنية الموسيقية في مصر ، أو أول ظهور آلاتها ، بل لأن ذلك هو ابتداء العصر التاريخي فيها .





حول السلم الموسيقى الطبيعى والسلم المعتدل



لحضرة صاحب العزة

مصطفى رضا بك

رئيس المعهد الملكى للموسيقى العربية

البحث فى حقيقة تكوين السلم الموسيقى العربى وتنظيمه من أهم مباحث الموسيقى العربية، يجب أن يعنى بدراسته أهل الفن الموسيقى فى مختلف الأقطار.

ولقد بذلت لجنة السلم الموسيقى فى المؤتمر كل مجهود مستطاع للوصول إلى هذه الغاية. فاعترض، للأسف الشديد، سيرها عوامل كثيرة أدت إلى تأجيل البت فى مسألة السلم الموسيقى إلى ما بعد عرض الأمر على المجمع العلمى الموسيقى الذى اقترح إنشاؤه فى مصر.

ويرجع السبب فى اختلاف الآراء، فى هذا الموضوع اختلافاً بيناً – استحال إلى حدة فى النقاش وتصلب فى الرأى بين الأعضاء، لم يكن من السهل تذليله – إلى تحكيم الأذن وحاسة السمع وهما يختلفان فى الأشخاص باختلاف البيئة وطرق التعليم.

ولو عرفنا أن للسمع عند الموسيقار ما للأهمية البصر عند الراصد من ضرورة للهيئة، وأن أغلب المحكمين تعلموا ذلك عملياً، وطبعت النغمات فى آذانهم كما تلقوها عن أساتذتهم أو تعودوها فى احترافهم، لأمكننا أن نقدر كيف يحق لموسيقار أن يدرأ بكل قواه ما قد يلحق بسمعه من همز أو لمز، ولعرفنا كيف كان موقف لجنة السلم إزاء أعضائها، وقدرنا ما كان يجب عليها للمحافظة على شعور الأعضاء والمحكمين مما دعا إلى إرجاء البت فى الموضوع.

ورغم ذلك كله، فقد وفقت لجنة السلم فى المؤتمر، بما قامت من بحوث تمهيدية، إلى استعراض نسب للمسافات التى بين النغمات. وبعضها تكاد تؤيد رأى الآخذين بالسلم المعتدل المكون من أربعة وعشرين ربعاً متساوياً، اللهم إلا اختلافات بسيطة يمكن أن تعزى إلى الطابع الذى ألفته آذان المحكمين، وهى بلا شك آذان امتازت بدقتها، وحساسيتها الأمر الذى لا يتوافر إلا فى قلائل معدودين. وقد لا يوجد

بين قوم آخرين يختلفون فى البيئة والمناخ وطرق التعليم .

ولو عرضنا إلى تطورات السلم الغربى . لوجدنا هنا موقفاً يشبه موقفنا الحالى . فان الأوربيين ، وقد تأكدوا من عدم صلاحية النسب الطبيعية عملياً ، وضرورة تهذيبها وتعديلها ، رأوا التجاوز عما فيها من «كومات» حتى تسهل صناعة الآلات وتيسير تصوير الألحان . وانتهوا فى ذلك إلى قبول السلم الموسيقى المعتدل ، ذى الاثنى عشر صوتاً «درجات كاملة وأنصاف درجات» .

وما أشبه الليلة بالأمس — فنحن أولاء نختلف ونعارض فى اعتماد السلم المعتدل ، ذى الأرباع للموسيقى العربية ، مع أن مافيه من اختلافات لا يتعدى مسافة «الكوما» التى تجاوز عنها الأوربيون فى تهذيب سلمهم الموسيقى . ونحن أحوج إلى هذا السلم المعتدل لتعدد ألحاننا الشرقية ولشدة لزوم تصوير هذه الألحان فى موسيقانا العربية .

ولسنا فى موقف نعرض فيه سيئات السلم الطبيعى وحسنات السلم المعتدل . فأن لنشأة السكون وحدها الحكم ببقاء الأنسب . وللتطور والتجديد من المستلزمات ما يدعو إلى التجاوز والتغيير والاتجاه إلى ماهو أصلح . كما أننا لا بد أن ننوه بأن العرب لم يقتصروا على السلم الطبيعى ، بل لا يصح القول بأن لهذا السلم علاقة بموسيقاهم التى كانت تتبع نظام الأجناس المختلفة النسب بين نغماتها دون التقيد بسلم مخصوص .

وقد رأينا عملياً أن أقرب سلم موسيقى يؤدى أغلب الألحان — الطريفة والتليدة الخالدة — إلى وقتنا هذا ، بطريقة مرضية موافقة ، هو السلم المعتدل ذى الأرباع المتساوية .

ونحن الآن بصدد نهضة موسيقية مباركة ، يجب ألا يعوقها الجمود ، والتعلق بالقديم ، مخافة أن يقضى عليها فى إبانها . بل الواجب علينا أن نعبّد لها طريقها ، ونمهد لها سبيلها ، ونأخذ ناصرها ، ونرعاها رعاية الطفل الوليد .

وباتخاذنا السلم المعتدل نكون قد أنشأنا لأنفسنا مدرسة موسيقية جديدة ، قد تصبح فى المستقبل قدوة للممالك الشرقية الأخرى ، ونكون بذلك قد سايرنا سنة النشوء والارتقاء . وسلكنا طريق التبسط السائغ غير المعيب .

وإنك لترى مبلغ استهانة الموسيقيين ، بعدم تحريهم الدقة . فى عزف نغمتى السيكاه والعراق فى مقامات الرصد والبياتى والصبا بالآلات الثابتة ، التى ليس فى طبيعة تكوينها ما يجعلها تؤدى إلا نغمات كاملة وأنصاف نغمات .

إذا صح هذا ، وهو صحيح ، وجب أن نتقبل عن طيب خاطر الفرق الطفيف بين «كرد النهاوند» و «كرد الحجاز» .

على أنه ليس هناك ما يمنع من استمرار الموسيقيين على استعمال السلم الطبيعى المتداول فى العزف بالآلات الوترية المطلقة .

وناهيك بما يعود على الموسيقى العربية من الاتساع والانتفاع بالأخذ بأحدث الوسائل التى دعا التطور الحديث إلى إدخالها على الموسيقى ، كما يمكننا الانتفاع باستعمال الآلات ذات المميزات الخاصة التى تفتقر إليها الموسيقى العربية . وموسيقانا . خاصة ، أحوج من سواها إلى هذا التجديد لتساير نهضتنا الحالية

ولا شك أن فى استعمال السلم المعتدل لتأدية الألحان العربية ، تنظيماً لحالها وتسهيلا لدراستها . وأكبر مساعد على توقيعها بشكل مهذب معقول ، يضمن عدم طمس معالمها أو مميزاتها مهما تعددت أيدى متناوليها .

والسلم المعتدل هو ، دون سواه ، المحافظ على هذه المميزات فى جميع الألحان ، حتى فى تلك التى يمسها التهذيب الطفيف الذى يدعو إليه هذا السلم ؟

بحث فى المقامات

لحن اليكاه

بقلم الأستاذ محمود حافظ

المساعد الفنى بالتفتيش الموسيقى بوزارة المعارف

فى الصعود

رمل توتى

١ — انفصال

ماهوران «جواب جهاركاه» وتستبدل بجواب الحجاز فى الصعود

٣/٤

بزرك

٣/٤

محير

١

ماهور «كردان»

٣/٤

أوج

٣/٤

حسينى

١

نوى

١ — انفصال

جهاركاه ويجوز أن تستبدل بحجاز عند البدء والختام

٣/٤

سيكاه

٣/٤

دوكاه

١

راست

٣/٤

عراق

٣/٤

عشيران

١

يكاه

(١ — ٥/٤ — ٣/٤ — ١)

فصيلة اللحن : من فصيلة الراست

منطقة اللحن : مرتبتان كاملتان وليست مرتبة واحدة وصياحها لأن استبدال الجهاركاه بالحجاز ليس فى أصل اللحن وإنما ينتج عن الاستلاف واستعمال الصياحات فى البدء واستعمال الشحاجات فى الختام وتكون نغمة الحجاز فى هذه الحال بدلا من ظهير اليكاه وظهير الرمل التوتى وليست بدلا من الجهاركاه. وأما استبدال الماهوران «جواب الجهاركاه» فى الصعود فانه حساس لازم للحن ويستغنى عنه فى الهبوط. وكثيراً ما نستبقى الجهاركاه على أصلها كظهير للنوى

تكوين اللحن : بالجمع المنفصل الأول من ذي أربع واحد من جنس الراست

العقد الأول : ذو أربع راست على السيكاه
« الثاني : « « الراست ـ ثم فاصل طنيني
« الثالث « « النوى
« الرابع : « « الكردان ـ ثم فاصل طنيني

ويتحول العقد الرابع في الصعود الى حجاز محول عن بياتي على الحير لايجاد حساس للحن ويستغنى عن ذلك في الهبوط

***

ويكون بعضهم هذا اللحن بالجمع المتصل من ذي أربعين أحدهما من جنس الراست والآخر من جنس البياتي كما يأتي :

العقد الأول : ذو أربع راست على السيكاه ـ ثم فاصل طنيني
« الثاني : « بياتي على الدوكاه
« الثالث : « راست على النوى ـ ثم فاصل طنيني
« الرابع : « بياتي على الحير ويتحول إلى حجاز محول عن بياتي للحصول على حساس للحن في الصعود ويستغنى عن ذلك في الهبوط

***

ولكل من التحليلين المذكورين فوائد فالأول تظهر فصيلة اللحن في جميع عقوده والثاني تظهر فيه شخصية اللحن

***

شخصية اللحن : تقوم على إظهار الراست على الراست والبياتي على الدوكاه

الإجراء : يبدأ العمل باظهار العقد الثالث دخولا من النوى يسبقها الحجاز أو الجهاركاه كظهير للنوى وذلك عن طريق الاستلاف واستعمال الصياح بدلا من البدء بالسيكاه وقرار الحجاز أو قرار الجهاركاه ظهيرا لها لأن الأخير غير ميسور في العود وبعيد عن متناول كثير من الأصوات وأما الآلات والأصوات التي في متناولها هذه النغمة بقرار الحجاز أو قرار الجهاركاه، فيمكننا أن نبدأ العمل بالسيكاه وظهيرها ونستقر على السيكاه أيضاً بدلا من الاستلاف . والاستقرار على السيكاه من ضروريات اللحن . ويكثر الركوز على الدوكاه وعلى الراست كختامات متوسطة من جنس البياتي والراست كما يجوز التحويل من البياتي إلى الكرد على سبيل التنويع

أقرب الألحان للتحويل : الراست على الراست والبياتي على الدوكاه والكرد على الدوكاه والبوسليك على النوى والحجاز المحول عن كرد

نزول اللحن :

طابع اللحن :

مطابقة اللحن على الألحان الافرنجية : ليس له مطابق في الألحان الافرنجية لاحتوائه على أبعاد شرقية .

ملاحظات

يستبدل بعض المستحدثين البزرك « جواب السيكاه » بالسنبلة أو الزوال « جواب الكرد » في الصعود ليحصلوا بذلك على حجاز محول عن كرد بدلا من الحجاز القديم المحول عن البياتي المحتوى على ثانية مقدارها ، ٤ البعد الطنيني « تون » وذلك لزيادة الطرب ولهذا نراهم لايعتبرون من الحجاز إلا النوع المحول عن الكرد المحتوى على ثانية مقدارها ، ٦ البعد الطنيني وهو في الحقيقة أطرب ولكنه يتنافى مع تركيب اللحن الشامل على البياتي في تكوينه كما يتنافى مع اسم اللحن الذي احتفظ اسم المقام لنفسه وذلك يقتضي عدم تغيير في الدرجات الأصلية

ومن التغيير المطرب الشائع أيضاً استبدال الأوج بالعجم في الهبوط وهذا وإن كان غير جائز في تكوين اللحن فانه سائغ على سبيل الخروج إلى لحن البوسليك من لحن البياتي الذي هو من أقرب الألحان للتحويل من لحن السيكاه كما ذكرنا

ولا يفوتنا أن ننوه بخطأ شائع في مصر وهو إطلاق لفظة « نهوفت » على وتر السيكاه في العود ويرجع هذا الخطأ إلى أن لحني نهوفت العرب ونهوفت الأتراك يستقران على السيكاه ويمران بدرجة النهوفت وهي غير درجة السيكاه وبعيدة عنها جداً ؟

الموسيقى الوصفية

روى الفيلسوف تولستوى قال :

لقد وقعت والدتى على البيانو بيديها الاثنتين فى خفة وسرعة نغماً من الأنغام الموسيقية ، ولم تلبث غير قليل حتى أخذت فى توقيع قطعة هزلية لطيفة وهى النوبة الثانية من نوبات معلمها هيلد .

كان توقيعها جميلا ، لم يكن مجرد عزف بمفاتيح البيانو كما يفعل تلاميذ المدرسة الحديثة وتلميذاتها ، وما كانت تضغط على مسند القدم « البدال » عند تبديل الهارمونى ، ولا تؤخر زمن الايقاع كما يفعل كثيرون ، بل كان عزفها لغة وتعبيراً على أصول اللحن لا تحدث فيه تغييراً .

فرغت والدتى من توقيع نوبة هيلد ثم غادرت مقعد البيانو وأمسكت بكراسة أخرى موسيقية وضعتها على مقرأ تلك الآلة كما وضعت المصباح على مقربة من تلك الكراسة ، ثم جلست على المقعد ثانية فتبينت من دقتها وشدة احتياطها ومن ملامح وجهها ، التى كانت تنم عن وجه جدى كثير التفكير ، أنها مقبلة على عزف قطعة جدية مؤلمة .

ما الذى ستوقعه ؟ ذلك ما أخذت أفكر فيه بعد أن أغمضت عينى وأسندت رأسى إلى مقعدى

لقد عزفت قطعة بيتهوفن المسماة السوناتا المحزنة *(Pathétique)* وكنت أعرفها جيداً . لم يكن أى جزء منها غريباً عن مسمعى ، وبرغم ذلك فقد أحدثت فىَّ قلقاً حرمنى الرقاد فان تلك النغمات الملكية التى تنفست عنها ألحان المقدمة المملوءة بالقلق والخوف . جعلتنى أخشى التنفس خشية أنفاسى . وكلما كانت الجمل الموسيقية أروع فى اللحن وأغلظ فى النغمات اشتد فزعى حتى خفت وقوع ما قد يعكر صفو هذا الجمال .

لم يرتد نفسى إلى صدرى وأتمكن من استعادة راحتى إلا بعد أن انتهى حديث المقدمة وأوغل اللحن فى الجزء السريع منه *(Allegro)* . ومطلع هذا الجزء شىء عادى لذلك لم أعبأ به ويستطيع المرء أن يستفيق فى أثنائه من زلزلة المقدمة . ولكن أى شىء فى العالم أجمل من هذا الجزء السريع عندما يصل الانسان فيه إلى موضع الأسئلة والأجابة عنها ؟ تبدأ المحاورة فى هدوء ورقة ثم تظهر فجأة بين الأصوات الغليظة جملتان قويتان مملوءتان بالحب والألم ، ويظهر أن هذين السؤالين لا جواب لهما ، وأن ذلك الموضع من اللحن لبيتهوفن دائماً وفى كل مرة إلى دهشة أحس حيرتها كأنى أسمعه لأول مرة . ولقد ظهر بغتة فى ألحان ذلك الجزء السريع أنين نغمات المقدمة ، ثم سمعت المحاورة من جديد وعاد الدوى ، وفى لحظة واحدة ، بينما تنتقل النفس إلى زلزال من القلق والاضطراب تفزع فيه إلى الترفق بها ، يقف كل شىء على غير انتظار . . . . . ما أجمل ذلك . . . . .

ثم انتقلنا إلى الجزء البطىء من اللحن *(Adagio)* ، فتهت فى أحلامى وغدا قلبى صاحياً فرحاً ، وعدت أشعر كأنى أريد أن أبتسم ، وعاودتنى أحلام مريحة فى ذكريات الماضى . غير أن اللحن الختامى *(Rondo)* أيقظنى . فى أى شىء كان يتكلم ؟ وعم يتساءل ؟ وأى شىء يريد ؟

كنت أشوق ما يكون إلى الخلاص من تلك الأحلام ، وشد ما تمنيت سرعة زوالها ، ولكن ما كاد ينقطع بكائى ، وتسكن نفسى ، وتنقطع الموسيقى حتى فاض فى الشوق ، واشتد الشغف إلى استعادة تلك القطعة ، واستماع تعبيرها عن الألم مرة أخرى

***

تتصل الموسيقى بالعقل كما تتصل بالقوة الخيالية ، ولقد كنت إذا تسمعت إلى الموسيقى لا أفكر فى شىء بذاته ، ولا أتصور شيئاً بعينه ، وإنما كنت أفيض إحساساً حلواً عزيز المنال يتملك نفسى ، ويتحكم فى مشاعرى ، فلا أشعر معه بوجودى .

هذا الأحساس وذلك الشعور هو الذكرى، وأحسب أن الأنسان تمر بنفسه ذكريات لم تقع يوماً.

أليس هذا الشعور الذى تبعثه فينا تلك الفنون الجميلة أساسه الذكرى؟ أليست ذكرى إحساسات واهتزازات نفسية خاصة هي التي تجعلنا نحظى بالتمتع بالتصوير والنحت؟ لقد كانت الموسيقى كذلك حتى عند قدماء اليونان، فقد أظهر أفلاطون فى كتابه «الجمهورية» أول تعليل للموسيقى، فقال إنها التعبير الشريف للعواطف: الأنفة، والسرور، والحزن، والشك، وغير ذلك أو هى واسطة اتصال تلك العواطف بعضها ببعض اتصالا لا نهاية له.

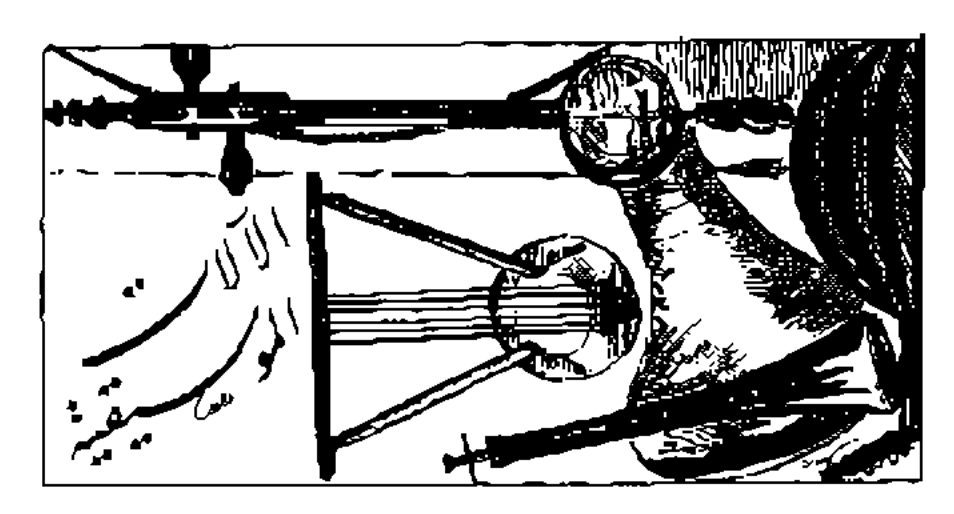
القطعة الموسيقية التى لا تثير الشعور وتحرك العواطف إنما يكون مؤلفها قد وضعها لتكون مجرد معرض يشهده الناس، أو عرض يكتسب منه مالا.

وقصارى القول إنه يوجد فى الموسيقى - كما يوجد فى غيرها - مايطلق عليه هذا الاسم خطأ، فلا يجرى عليه سابق حكمنا.

وإذا ما اتفقنا على أن الموسيقى ذكرى الشعور فان أثرها فى الناس يكون متبايناً مختلفاً. فكلما طهر ماضى الشخص وسعد، كان حبه للذكرى أكبر وأشد، وأثر الموسيقى فى نفسه أعمق وأقوى. وعلى العكس كلما ثقلت عليه الذكرى، قل حبه لها. ولذلك كان من الناس من لا يستطيع تحمل الموسيقى. وإن ذلك ليفسر لنا أيضاً لماذا يحب امرؤ تلك القطعة الموسيقية، حين يحب سواه قطعة أخرى. فان الشخص ذا الشعور يرى فى الموسيقى تعبيراً ولغة تحدثه عن ذكرى خاصة يتمتع بها ويلذه سماعها بينما لا يرى فيها فرد آخر أى معنى.

— —





ادماج الآلات الغربية فى الموسيقى العربية

« بين أنصار الفكرة ومعارضيها »

كان من بين اللجان السبع لمؤتمر الموسيقى العربية الذى عقد بالقاهرة فى عام ١٩٣٢ لجنة خاصة بالآلات برياسة الأستاذ الدكتور « زاكس » العالم الموسيقى المشهور. وضعت هذه اللجنة تقريراً عاماً عن المسائل التى عهد اليها درسها ، وكان من مهام أعمال هذه اللجنة النظر فى جواز ضم الآلات الغربية إلى الآلات الموسيقية العربية من عدمه ، وهى فى الواقع مسألة محفوفة بالمصاعب حافلة بالتبعات نظرا لدقتها وخطورة موضوعها مما أدى إلى تباين فى الرأى بين أعضاء اللجنة . ثم عرض الأمر بحذافيره فى تقرير عام على هيئة المؤتمر مجتمعة فى جلسته السادسة المنعقدة فى اليوم الثانى من أبريل سنة ١٩٣٢ وقد تضمن هذا التقرير مجمل المسألة العامة المطروحة وهى :—

« إنه مما لا جدال فيه أن الآلات لم تكن إلا أداة التعبير عن مناحى أسلوب التلحين أو التأليف فهى إذن وليدة ذلك الأسلوب تلزمه مادام باقياً وتتغير بتغيره وتفنى بفنائه وذلك معناه أن إدخال الآلات الغربية على الآلات العربية لا يسوغه إلا تغيير فى نوع الأسلوب ووضع طراز جديد من التأليف يتطلب أداة جديدة يتأدى بها ذلك التأليف — وهذا الرأى الذى يؤيده التاريخ الموسيقى منذ خمسة آلاف عام هو ما حدا بالغربيين من أعضاء اللجنة وبطائفة من أعضائها الشرقيين إلى المعارضة فى إدخال معظم الآلات الموسيقية الأوربية التى امتازت ألحانها بلون خاص وبطابع خاص تفادياً من تشويه ما فى الموسيقى العربية من جمال . وحاشا أن يكون مقصد الأعضاء المعارضين لفكرة إدخال الآلات الأجنبية على الموسيقى العربية تعجيز النهضة الموسيقية فى الشرق وحصرها فى دائرة ضيقة من الركود والجمود أو تحويلها إلى شبه متحف أثرى من الأغانى الشعبية ولكن معارضتهم بنيت على ما دلت عليه التجارب من أن كل تحسين وارتقاء مصدرهما أسلوب التأليف لا الآلات الدخيلة » .

« وأما رأى الفريق المعارض لأصحاب الرأى المتقدم وهو رأى المجددين اقتباس الآلات الغربية فقام على اعتبار أن اقتباس هذه الآلات مما يستفز النهضة الموسيقية ويدفع بها إلى الأمام » .

ومما هو جدير بالذكر أن أصحاب الرأى الأخير يتفقون هم وأصحاب الرأى الأول فى عدم صلاحية الآلات العربية الثابتة ذات الاثنى عشر نصف مقام للموسيقى العربية فى الوقت الحاضر ما لم تتناول هذه الآلات التعديلات اللازم إدخالها عليها لكى تؤدى الأبعاد الصوتية التى تقل عن نصف المقام وهى الأبعاد التى يتألف منها السلم الموسيقى الشرقى .

ولما عرض الأمر على هيئة المؤتمر مجتمعة وقف حضرة الأستاذ محمد فتحى عضو لجنة الآلات وتلى تقريراً يؤيد رأى الفريق الأخير المعارض لرأى الأغلبية .

ونظراً لما حواه هذا التقرير من مسائل هامة لم يسمح وقت الجلسة بدراستها دراسة تفصيلية يترتب عليها أخذ قرارات من المؤتمر بشأن تلك المسائل تقرر أن يدرج هذا التقرير فى المجلة الموسيقية التى أشار المؤتمر باصدارها .

وإدارة هذه المجلة يسرها الآن أن تحقق تلك الرغبة فتنشر هذا التقرير القيم فيما يلى :

لقد سمعنا الآن التقرير الذى وضعه حضرة الأستاذ زاكس باعتباره رئيسا للجنة الآلات. وإنى أنتهز هذه الفرصة للإعراب فيها عن شدة إعجابى بالأسلوب الدقيق الممزوج بروح النزاهة والإنصاف الذى صيغ به هذا التقرير، حتى جاء معبراً عن مختلف الآراء ممثلا لآراء مخالفيه فى الرأى بانصاف يحاكى إنصاف القاضى النزيه العادل على الرغم من دقة المهمة التى ألقيت على عاتقه بسبب ما كان بين أعضاء هذه اللجنة من تباين فى الرأى. تعذر معه الوصول إلى قرار حاسم فى مسألة من أخطر المسائل المعروضة ضمن برنامج أعمال هذه اللجنة مما حدا برئيسها أن يشير فى تقريره إلى وجوب إعادة طرحها على بساط البحث من جديد على جماعة المؤتمر كاملة لتصدر حكماً فيها وهو أمر لم يحصل فى تقرير أية لجنة من اللجان الأخرى التى مرت بنا. ألا وهى معضلة (البيانو) وبحث ما إذا كان يجوز لنا إدخاله فى زمرة آلاتنا الشرقية أو لا. فهذا البحث أهم ما شغل أعضاء لجنة الآلات وأخطر ما صادفهم من المعضلات. وإن خطورته لتبدو لنا بارزة اذا ما اتخذنا (البيانو) رمزاً للآلات ذات الأصوات الثابتة بوجه عام. وإن الفريق المعارض فى إدخال (البيانو) على الآلات الشرقية يرى كذلك عدم إدخال أية آلة أخرى من تلك الآلات الجامدة. كما أن أصحاب الرأى الجديد (للبيانو) يرون فى حرمان الموسيقى الشرقية فضيلة الآلات الثابتة يمثل خطراً بليغاً على مستقبل موسيقانا بل ربما كان فيه القضاء عليها قضاء مبرماً.

وأهم ما يستند اليه أصحاب الرأى المعارض لتلك الآلات من الأسباب التأييد وجهة نظرهم، أنها تفقد الموسيقى الشرقية ما امتازت به ألحانها من رقة وعذوبة بحكم طبيعة آلاتها ذات الأصوات الرخيمة الحساسة، كما أن الآلات الثابتة لا تلائم أسلوب التلحين الشرقى المعروف عند الإفرنج «بالملودى» أو التلحين الغنائى ويقول الاستاذ زاكس فى مقدمة تقريره إن الآلات وليدة الأسلوب وليس الأسلوب هو وليد الآلات. وهو قول له خطره وعلى أعظم جانب من الوجاهة. ولكن قبل أن تصدروا حكمكم على موسيقانا بوجوب التزامها أسلوبا خاصاً دعونا نلتجىء الى ضمائركم. هل لو طلبنا اليكم أن نبادلكم موسيقانا بما ترونه فيها من جمال فتان بموسيقاكم، تقنعون بهذا البدل راضين ؟

إنكم قد ترون فى موسيقانا جمالا يحاكى جمال النقوش العربية ولكنه فى نظركم جمال مجرد عن المعنى، وقد تأنفون من النظر بهذه العين نفسها إلى موسيقاكم، وهى تتضمن معنى أجل وأسمى من مجرد



القاضى المحقق الاستاذ محمد فتحى

جمالها الشكلى ألا وهو معناها الروحانى وما أودعته من قوة وحى والهام.

ليس المقصود من الموسيقى، أيها السادة، عربية أو شرقية، مجرد جمال الأسلوب. ولكنه جمال الروح والمعنى والجوهر. فالموسيقى كما تعلمون فى أسمى مراتبها ومعانيها ليست مجرد أحرف صوتية رصت بأسلوب فتان جذاب من غير أن يكون لها معنى، انما الموسيقى الحقيقية هى التى تعبر عما يخالج الصدر من المشاعر والوجدانات البعيدة الغور فى قرارة النفس. فهى لسان الروح الناطق، وترجمانها الصادق، أو مقتبساً عبارة معالى وزير المعارف بحروفها فى خطبة افتتاح المؤتمر، «هى لسان العاطفة». فالموسيقى لغة النفس الباطنة كما أن الكلام لغة العقل الظاهر

يقول الأستاذ زاكس إن اقتباس الآلات الغربية يتطلب تغيير الأسلوب وهذا فى نظرى أهم الأغراض التى اجتمعنا لأجلها. اجتمعنا لكى نوجد بمعونتكم أسلوبا أو أساليب جديدة فى التعبير ترفع من شأن أسلوبنا الحالى نسمو به من مجرد كونه مجموعة أصوات رتبت بأسلوب جذاب للآذان إلى اعتباره لسان العاطفة كما يقول معالى الوزير أو لغة الروح والقلب كما يقول النابغة بيتهوفن. فخذوا بيدنا لكى نغير أسلوبنا العاجز عن التعبير عن كامل عواطفنا ومشاعرنا، ثقوا أننا سنحرص على هذه العواطف كل الحرص،

فهي طابعنا الخاص الذي يجب علينا ألا نفرط فيه إلا أفنينا شخصيتنا في شخصية غيرنا . فالموسيقى لغة المشاعر والعواطف كما سبق القول ولكل أمة لغتها وعواطفها فمن أضاع لغته فقد أضاع قوميته .

يقول الأستاذ زاكس إن تغيير الآلات يقتضي تغييراً في الأسلوب . وأنا لا أخالفه في ذلك ولكن شتان بين الأسلوب والطابع في المعنى . فأولهما خاص بالشكل والعرض ، والثاني خاص بالجوهر . فاذا كان جمال الفكرة يتطلب تغييراً في أسلوب التعبير أو الكتابة والتضحية بجمال شكلها فأنتم أول من ينصح لنا بتضحية الأسلوب في سبيل المعنى .

لقد أسأتم فهم موسيقانا فظننتموها مجرد أشكال موسيقية لا معنى لها ولكم العذر في ذلك ، إذ موسيقانا لا تزال على الفطرة وفي دور المهد . إنكم لكونكم غرباء عن هذه اللغة الصوتية قد يتعذر عليكم فهمها . فحكمكم على موسيقانا بنقصه ما نشعر به نحن مما تضمنته من جمال العاطفة والمعنى الخاص بنا والذي نقرأه خلال أسطرها الموسيقية . فما تدركونه منها إن هو إلا مجرد جمال أحرفها الصوتية فتحذيركم إيانا استخدام الآلات الغربية في موسيقانا أشبه شيء عندي بتحذيركم إيانا استخدام الآلة الكاتبة في التعبير عن آرائنا الشرقية ، على اعتبار أنها تفقد الحروف العربية جمال شكلها ورونقها . فكأن المقصود بها مجرد أشكال خالية من المعنى .

وقبل أن تصدروا حكمكم على موسيقانا : أرجو ألا تغيب عن أذهانكم أمور ثلاثة جديرة بالاعتبار :

أولا — يجب ألا تحكموا على موسيقانا بآذانكم ، أو تحكموا فيها عواطفكم وشعوركم ، بل الواجب ان تحكموا عليها بآذاننا نحن ، وأن تحكموا فيها شعورنا فان لكل أمة مشاعرها وإحساساتها الخاصة بها

ثانيا — يجب ألا تحكموا عليها فنياً من مستواها الحالي ، فان الفيتم فيه وهنا وقصورا فليس الذنب في ذلك راجعاً الى طبيعة موسيقانا ، ولكن إلى ضعف أغلب المشتغلين بها وشدة افتقارهم إلى الدراسة الصحيحة من الوجهتين العلمية والفنية . ففي هذا الميدان يمكنكم أيها السادة الغربيون أن تسدوا الينا أجل الخدم .

ثالثا — يجب ألا تحكموا على موسيقانا من طبيعة آلاتنا التي وإن كنتم ترون مجاملة انها آلات رقيقة حساسة ، هي في الواقع ضعيفة تقصر عن القيام بجميع الاغراض المطلوبة من الموسيقى .

فآلاتنا لا تزال كما كانت عليه منذ قرون عدة لا تصلح إلا لنوع واحد من التلحين الغنائي الشائع في الشرق . فهي لم تكن في الواقع أداة صالحة إلا للتعبير عن عاطفة واحدة من نواحي العواطف البشرية المختلفة التي اختصت بها مع عظيم الأسف ألحاننا ، وهي عاطفة الحب والغرام . لهذا طبعت آلاتنا بطابع الأنين والشكوى

فان قيدتم موسيقانا بأغلال هذه الآلات أو قصرتموها على ذلك الاسلوب الفرد من التلحين ، فانما تقضون عليها بالفناء من حيث أردتم إحياءها

أن الأحرف الموسيقية لحسن الحظ أحرف عالمية تدركها مسامع الأحياء على السواء ، فالأجهزة الآلية غربية أو شرقية لا يستعصى استخدامها أداة للتعبير بأية لغة من لغات الفن الموسيقي ما دامت الآلة لا تعجز عن النطق بحروف الهجاء اللازمة للتعبير . فان كانت المعاني الموسيقية وروح التعبير تختلفان باختلاف الأمم والشعوب ، فان جهاز التعبير قد يكون مع هذا مشتركا بين جميعها .

ألم تأخذ أوربا في القرون الوسطى آلاتنا الموسيقية ؟ وأن آلاتها اليوم من سلالة تلك الآلات . فاذا كانت آلاتكم قد تطورت عن آلاتنا فنحن اليوم نبغي أن نطور آلاتنا عن آلاتكم ، فلا تضنوا علينا بها عسى أن نردها إليكم يوما ما بالغة حد الكمال .

إن العلم والفن في تطورهما لا يعرفان وطناً ولا يعترفان بالحواجز القومية ، فالأمم المختلفة ، والأجيال المتعاقبة في تعاون مستمر منذ الدهر ، والكل يعمل لغاية واحدة هي بلوغ درجة الكمال الذي هو المثل الأعلى للحياة بين الكائنات من حيوان ونبات وجماد . فهو سر الوجود .

لقد قررت لجنة الآلات في إحدى جلساتها استبعاد الفيولونسل والكنترباس من الآلات الشرقية . إذ رأت أن إدخالهما على الموسيقى العربية يفسد طابعها الغنائي الخاص ، لما اختص به هاتان الآلتان الغربيتان من فرط الشجو وإثارة العواطف وإهاجة الدمع كما يقول الأستاذ زاكس في تقريره بسبب مافيهما من قوة التأثير وإني أرى أن هذه العلة ذاتها هي أقوى البواعث على وجوب إدخال هاتين الآلتين على الموسيقى الشرقية . إذ تنقصنا هذه الوسيلة من وسائل التعبير . فلم يوصد الباب دونها في وجوهنا ونحن نحس ونشعر بأشد الحاجة اليها وخصوصاً أنها لا تتنافر مع أمزجتنا ومشاربنا . ماذا أحس كل ما نحن معاشر الشرقيين عند سماع الموسيقار البارع مسعود جميل بك يعزف ألحانه الشجية على الفيولونسيل في حفلة مساء الثلاثاء الماضي ؟ وحسبنا معزوفات المرحوم والده على تلك الآلة التي طالما أثارت في

معنى إحساسا عميقاً من الرهبة والجلال لم أشعر به عند سماع أية آلة من آلاتنا الشرقية.

لقد عاب علينا بعض حضرات الأعضاء الغربيين «البيانو» على اعتبار أنه آلة ذات مقامات ثابتة لاتصلح للموسيقى العربية. غير أنه في إحدى الجلسات اقترح عضو محترم من حضراتهم إدخال الكلارنيت بدلا من البيانو إذا كان لابد من إدخاله. وقد غاب عن ذهنه أنه آلة ثابتة وأننا قد حرمنا الفيولونسل والكنترباص مع أنهما من الآلات الوترية المطيعة التي لاأثر للجمود الصوتي فيهما، ولاتختلفان عن آلاتنا الشرقية إلا من حيث قوة التعبير وما في صوتهما من رهبة ووقار أو إمعان في التأثير، أفلسنا جديرين بهذه العاطفة؟

حاشا أن يكون هذا مقصد إخواننا من الأعضاء الغربيين المعارضين لاقتباس آلاتهم فهم مثلنا في الغيرة على موسيقانا مشفقون عليها من الفناء، حريصون على شخصيتها الرقيقة أن تفنى بالاندماج في شخصية موسيقاهم التي بلغت ذروة المجد. وإني أرى أن لهم العذر فيما يخشون كما أنه حق علينا لهم الشكر من أعماق القلوب. ولكن لتطمئن خواطرهم على موسيقانا من هذه الناحية، فإن آلاتهم في أيدينا لن تكون إلا وسيلة للتعبير عن عواطفنا ذات الصبغة الشرقية البحتة بعد تعديل مايستدعي الحال تعديله بما يلائم الطابع الشرقي. كما فعلوا بآلاتنا في العصور الوسطى مدة فجر المدنية الغربية. وإني ألخص الأسباب التي تسوغ في رأيي استخدام بعض الآلات ذات الأصوات الثابتة فيما يلي:

١ — إن الموسيقى في أشد الحاجة إلى إدخال أساليب جديدة من التلحين والتعبير الموسيقي بجانب أسلوبها الغنائي الحالي الذي لايعبر إلا عن ناحية واحدة من نواحي الفن المختلفة.

٢ — إن الحاجة قد تدعو في بعض الأحوال إلى استخدام آلات لاتكون عرضة للمؤثرات الجوية والطبيعية فلا تتأثر بها كيفما اشتد فعل هذه العوامل.

٣ — إن هناك من الأغراض الموسيقية ما يتطلب نوعا خاصا من الموسيقى الحماسية التي تشتمل أصوات آلاتها على أوفر قسط من القوة والعظمة لا يتوافر في الآلات الوترية.

٤ — إن هناك من الظروف والاعتبارات مايستدعي استخدام آلات محمولة بوضع خاص، تحقيقا لغاية يتعذر معها استعمال الآلات الوترية، كما هو الحال في موسيقى الجيش أو الفرق الموسيقية الرحالة.

٥ — إن البيانو وهو رمز الآلات الثابتة خير أداة للتعليم، كما أنه يساعد على إدخال أسلوب جديد من التأليف طالما حرمته الموسيقى الشرقية.

٦ — إن جمال الفن اعتباري، وهناك من أمزجة الناس من تواقهم موسيقى الآلات الثابتة ويفضلونها على الآلات المطيعة متغاضين عما في أصوات بعضها من فروق طفيفة.

٧ — إن «البيانو» قد تغلغل في البيوت المصرية وأصبح له المقام الأول فيها، وليس من السهل إخراجه منها ومثله إذن مثل الكمنجة. فاستئصاله من برامج التعليم والحيلولة دون استخدامه في أغراض موسيقية شرقية قد يؤدي بالتالي إلى عكس المقصود، وهو ما حمل السواد الأعظم من الطبقة الراقية على الانصراف عن الموسيقى الشرقية بآلاتها الضعيفة إلى الموسيقى الغربية.

٨ — إن وجود «بيانو» في كل مدرسة يكون محكم الموازين طبقا للسلم العربي هو خير مرشد لآذان صغار الناشئين منذ نعومة أظفارهم وأحسن وقاية لهم من تأثير المقامات الناشزة التي كثيراً ما يسمعونها من عازفين غير مدربين على آلات وترية مطيعة كالكمنجة، أو يسمعونها حال عزفهم أنفسهم في بدء تعلمهم.

٩ — إن الكثيرين من ذوي الجاه والثروة في هذا القطر، ولعل الحال كذلك في سواه من الأقطار الشرقية، ينظرون إلى آلاتنا الحالية كالعود والناي والقانون نظرة احتقار، ويحجمون عن ممارستها في منازلهم مفضلين عليها «البيانو» الغربي بما فيه من قصور عن أداء الألحان الشرقية مع العلم أن الموسيقى كغيرها من سائر الفنون لاتقوم نهضتها إلا على كاهل الطبقة العليا في سائر الأقطار والعصور. وإني لا أرى مانعاً من وجوب بقاء البيانو الغربي كما هو الآن على حاله إلى أن يحل محله البيانو الشرقي تدريجاً، حتى لانترك فراغاً في فترة الانتقال تجمد في خلالها الأذهان وتفقد الأصابع ما كسبته من المرانة، بشرط ألا يعزف عليه إلا ما كان من مقامات ذات أنصاف كاملة، وموسيقانا غنية بها.

وإني لعلى اعتقاد ويقين راسخ أننا لايمكننا تنظيم الموسيقى بغير اقتباس الآلات الغربية الراقية، سواء أكانت ذات أصوات مطيعة أم ثابتة، بعد إدخال ما تقضي الحال بوجوب إدخاله عليها من التعديلات التي تلائم المزاج الشرقي. وإننا لانخشى على طابعنا الشرقي من هذه الآلات مادامت تنطق بحروف موسيقانا كاملة وتعبر عن عواطفنا الشرقية.

وإني لايسعني أن أختم عباراتي دون الإفصاح عما يخالج فؤادي من التأثير العميق لما تجشمتموه من مشقات وماتحملتموه من تضحيات غالية في سبيل معونتنا والنهوض بموسيقانا وإسداء النصح إلينا بما لكم من غزارة علم وسعة إطلاع، وهو ما نحفظه لكم في سويداوات قلوبنا أبد الدهر، وإنه لجميل راسخ تتناقله الأحقاب والأجيال المقبلة على مر الزمان.

تدوين الموسيقى للعميان

«يجب على الموسيقى أن يعيش دائماً فى نفسه، وأن يهتم بتهذيب باطنه حتى يورده نقياً صافياً، وأن لا يرضى حاسة النظر فالعين شديدة التأثير فى الأذن كما أنها تأخذ على النفس مسالكها للظهور».

هكذا يقول جيتا أمير الشعر الألمانى وما أصدق مايقول فإن أعدى أعداء الموسيقار إنما هى حاسة النظر، هى العين التى إن إطاعها أقصته عما تهيأله من التعبير عن العواطف، والترجمة عن أسرار النفوس ودخائلها.

أفلا يكون الكفيف إذن أكثر حظاً فى الموسيقى من أخيه المبصر، إذا تساويا فى مواهبهما الموسيقية واستعدادهما الطبيعى؟

نعم. بل أن بوغه فى هذا الفن لأسرع، وأثره فيه لأقوى وأعظم.

وليست هذه مسألة حديثة تكشف عنها نحن اليوم، أو كشف عنها جيتا فى القرن الثامن عشر، كلا بل هى مسألة عرفها أقدم ممالك التاريخ البشرى. فقد كان ينتقى أكثر المشتغلين بالموسيقى عند قدماء المصريين من طبقة المكفوفين. كما يتجلى ذلك فى رسوماتهم العديدة فى آثارهم ومعابدهم. كذلك لم تغفل الممالك القديمة الأخرى، كالصين والهند واليونان وغيرها، أمر العميان واشتغالهم بالموسيقى، وكذلك كانت الحال فى العصور الوسطى وفى الممالك الاوروبية فى العصر الحاضر.

لقد اهتمت أوروبا بتدوين الموسيقى حتى يسهل نشرها والمحافظة عليها وعدم التلاعب فيها، فلما تم لها ذلك، فكرت فى تدوينها تدويناً خاصاً يستفيد منه العمى حتى لا تحرمهم التمتع بالمزايا التى يتمتع بها المبصرون. فهل اهتدت إلى شىء فى هذا السبيل؟

نعم. وكان ذلك الفضل لموسيقى أعمى اسمه «لويس براى» (*L. Braille*) اخترع عام ١٨٣٩ طريقة لتدوين الموسيقى للعميان. انتشرت بعد ذلك فى جميع أنحاء اوروبا، وأصبحت دولية متفقاً عليها. وذلك النوع من التدوين واف بالغرض تمام الوفاء فانه يبين حدة النغمات وأزمنتها، كما يعين نوع الضرب والميزان ويثبت جميع الحليات الموسيقية وغير ذلك مما يفى به تدوين الموسيقى للمبصر.

ولو أتيح لك أن ترى أحد هؤلاء العميان لأخذك العجب اذ ترى من سرعة قراءته وكتابته للعلامات الموسيقية ما يمحو الفارق بينه وبين المبصرين.

وإن جميع الممالك الأوربية لتهتم عظيم الاهتمام بتعليم المكفوفين الموسيقى، سيما ايطاليا التى تزيد نسبتهم فيها على غيرها من الممالك الأخرى حتى لقد بلغت عنايتها بهم أن جعلتهم يشتركون فى أكبر فرق الموسيقى المسرحية.

ويوجد فى مدينة كولونيا ـ بألمانيا ـ مكتبة تسمى «المكتبة الموسيقية للعميان» تحوى كتباً عديدة فى هذا الفن بمختلف اللغات وإن فهرس تلك المكتبة الخاص بالمطبوعات الموسيقية للعميان لا يقل فى محتوياته عن فهارس المكاتب الموسيقية الأخرى.

وقد خصصت دار الكتب فى مدينة همبورج قسماً خاصاً منها بالمطبوعات الموسيقية للعميان كما أصدر فالتر فوجل بمدينة همبورج أيضاً مجلة موسيقية خاصة بهم. وليست هذه هى المجلة الوحيدة من هذا النوع فان لها مثيلات فى انجلترا وفرنسا والنمسا وغيرها

ولم يقتصر الأمر على المطبوعات الخاصة بتدوين العلامات الموسيقية للأدوار والأغانى المختلفة. بل تعدى ذلك إلى التأليف فقد ظهرت أخيراً كتب مدرسية متنوعة فى علوم الهارمونى وتعليم الآلات المختلفة وغيرها من العلوم الموسيقية على طريقة التدوين الخاص بالعميان.

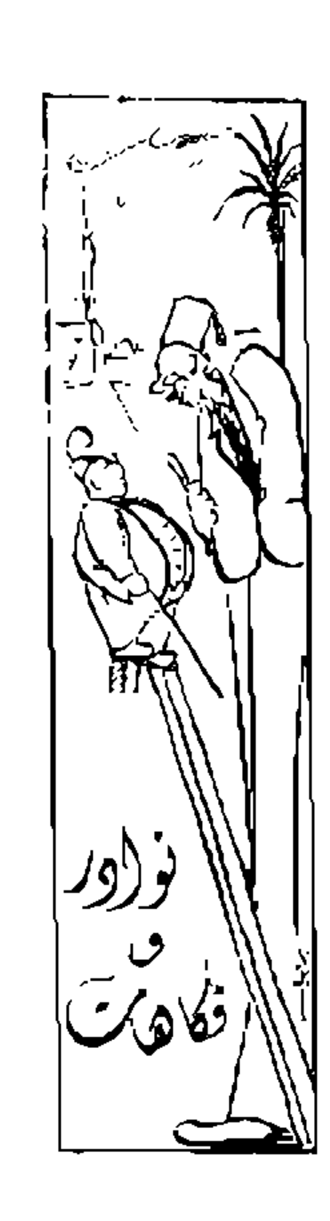
وهكذا تتمتع تلك الفئة فى أوروبا بما يتمتع به المبصرون.

وقد يعجب الناس من أمرنا فى مصر، وعميانها يربون على المائة ألف من مجموع سكانها، كيف ساغ لنا أن نغفل هذا الواجب المحترم، ولا نعنى بادائه الأداء المفروض؟

أكان ذلك إهمالا أم تقصيراً؟

كلا. وإنما الأخذ بالأسباب، وإعداد العدة للقيام بهذا العمل الجليل قياماً يكفل له الحياة.

نعم فان المعهد دائب على التفكير فيه، وربما خرج لابناء وطنه بهذا المشروع الجليل، فيكون قد وفى لهم بما يحمله عنهم من واجبات وتكاليف؟



هذا باب نقادر فيه على القراء ، فنحدثهم بنوادر الموسيقيين وما كانوا عليه من حرية الفكر واللباقة فى تسديد أجوبتهم وسرعة الخاطر فيما يقصدون إليه من المرامى والمغامز .

وأهل الموسيقى فى كل عصر . وبخاصة البارعون فيها . قوم مطلقو الخيال لا يقيدهم تقليد اصطلح عليه ، ولا يتحكم فيهم إلا فهم الذى يقدسون له . يؤمنون بوحيه ويخضعون لالهامه .

وإلى القراء ما يتفكهون به من نوادر أولئك الفنانين الملهمين

؟؟

قال الحسن بن على العلوى قلت لمغن غنى ، قال هذا أمر ، قلت أسألك ، قال هذا حاجة ، قلت إن رأيت ، قال هذا إبرام فقلت فلا تغن ، قال هذا عربدة .

ينسى غداءه

دخل بيتهوفن أحد المطاعم ودق بيده يستدعى غلام المائدة فلما أبطأ أخرج بيتهوفن كراسة النوتة وشرع فى تأليف ألحانه وتدوينها . فلما جاء الغلام ورأى بيتهوفن منهمكاً فى عمله ابتعد عنه مخافة أن يزعجه .

وما هو إلا أن أتم بيتهوفن لحنه حتى نهض خاداً وهو يصيح « الحساب » وما كان أشد دهشته حين باغته الغلام بقوله « إنك لم تطلب شيئاً يا سيدى » .

موسيقار خير من قائد

شكا كبير الأمناء إلى الامبراطور جوزيف أمبراطور النمسا من أن الموسيقى موزار يتكلم بصوت مرتفع ويخالف الآداب المرعية على المائدة حين يتناول الطعام مع بعض قواد الامبراطورية .

فقال له الامبراطور أعفوا موزار من التقاليد ودعوه وشأنه فان فى استطاعتى أن أجد كل يوم قائداً ويعجزنى أن أجد كل يوم موزار .

نذير المـوت

خرج بعض الفلاسفة مع تلميذ له فسمع صوت القيثارة فقال للتلميذ إمض بنا إلى هذا القيثارى لعله يفيدنا صورة شريفة فلما قربا منه سمع صوتاً رديئاً وتأليفاً غير متقن فقال لتلميذه زعم أهل الكهانة والزجر أن صوت البومة يدل على موت إنسان فان كان ذلك حقاً فصوت هذا يدل على موت البومة .

الكواليس بيت فاجنر

كان فاجنر منهمكاً فى العمل بين الكواليس فى مسرح بايرويت الخاص باخراج رواياته ، فلم يلبث أن جاء إليه كبير التشريفات وطلب إليه بأمر الملك أن يتوجه إلى مقصورته حيث كان يشهد الرواية فى نفر من الحاشية فلم يلتفت فاجنر إليه فأعاد كبير التشريفات الأمر الملكى فأعرض عنه فاجنر فلما كرر الرسول الأمر للثالث مرة فزع فاجنر وصاح به محتداً « كيف تجرؤ أن تصدر إلى الأوامر فى بيتى ؟ إنصرف وغادر المكان سريعاً » .

من الدين ! . .

جاء موظف الضريبة يسأل الموسيقار هوخولف وفاء ما عليه من المال فاجابه أنه معدم فقال الموظف ، إذن من أين تعيش فقال الموسيقار « من الدين ؟ ؟ » .

المحرر

لا ينقضى للديون عمرٌ   مادام للاقتراض عمرُ

القصص الموسيقى

بيتهوفن

لم أر مخلوقاً كبتهوفن أغدق الله عليه المواهب بسخاء

شبلر

فى هذا العالم الملىء بالأمل والألم ، والفرح والترح ، ناس تنظمهم أجسام الناس وصورهم وتحتويهم كناهم وأسماؤهم . ولكنهم غير الناس ، فيما خصهم الله به من المزايا ، وفضلهم به من المواهب ، وأفردهم به من الصفات . وهؤلاء أغراض الأيام فى حقدها ، والسنين فى كيدها ، تفتن فى الزراية عليهم فيزدرونها ، وينصرفون عنها ، أملأ ما يكون بالعزة نفوسهم ، وبالاباء طباعهم . ينسون الحياة الدنيا وساكنيها ، لا يشغلهم بهرجها . ولا تخدعهم زينتها . هم فى حياة روحية عالية الذرى ، مؤرجة العبير ، معطرة النسيم ، لا تشخص أبصارهم إلا الى مورد واحد هو ذلك النور الأبدى الذى يستمدون منه عظمتهم .

* * *

فى حديقة كبيرة : فى مدينة من أعمال الرين : فى ليل صيف جميل : حيث أطل القمر على عشيقته الأرض فلبست من أجله حليها من الخضرة : وناجت الأزهار النجوم : وقبّل النسيم أوراق الأشجار فترنحت طرباً .

فى هذا الليل الجميل : جلس ثلاث نساء وشاب قوى البنية : فرحين مستبشرين بجمال تلك الطبيعة : وقد تجمعت الطيور ففنت فوق ما حولهم من أشجار الزيزفون : وتدفقت مياه الرين فسمع لخرير تيارها صوت جميل .

هنالك صدر صوت ناعم : صوت فتاة صغيرة تقول جدتى ، أماه ، لودفيج (١) . ما أجمل تلك الطبيعة الساحرة ، إن تلك الليلة عندى خير من ألف شهر ، وإنى أشعر أن الله يتقبل فيها الدعاء ويمنح عبده أمنيته .

فنظرت الأم نظرة عطف إلى ابنتها الصغيرة ، ووضع الشاب يده على شعر أخته الذهبى ، وقال أيتها العزيزة بماذا تحلمين ؟

وأى شىء تعتقدين أنه أجمل ما فى الأرض ، وما هى أثمن هدية يستطيع الانسان أن يسأل الله نيلها ؟

فقالت الصبية جادة : أثمن هدية ؟ إنك يا جدتى خير من يجيب على هذا السؤال ، فقد عركت الدهر لتلك السنين الطوال وأصبحت لك فيه حنكة واسعة .

ثم حولت الفتاة وجهها الى امرأة كانت جالسة فى ظل شجرة يانعة من أشجار الزيزفون .

« أجمل شىء وأثمن هدية ياعزيزتى هو النور » . لقد كانت العجوز لا تبصر ، فانها كف بصرها منذ عديد السنين ، فحرمت التمتع بجمال الطبيعة .



بيتهوفن طفلا

صدر ذلك الجواب من قلب مفعم بالآلام ، غير أن لودفيج وكان غير راض عن هذا الجواب قال بصوت مرتفع « كلا كلا . ليس النور بأعظم هبة للانسان ، ما النور إلا منحة جميلة ،

---

(١) الاسم الاول لبتهوفن

وسعادة مؤنسة ، وتسلية حلوة ، لكنه ليس أثمن شيء ، ليس هو الحياة ،

فأمسكت الصغيرة بيده وقالت « لودفيج الأصوات الموسيقية » قالت ذلك وقد تذكرت صوت والدها الجميل وتوقيع شقيقها على البيانو مما يأخذ حقيقة بلب السامع . قالت ذلك متأثرة بما كانت تسمعه فى ذلك الوقت من حنين تغريد البلابل فوق شجر الزيزفون .

غير أن بيتهوفن لم يعجبه ذلك أيضاً فقال « أيها القلب الصغير المتأثر بالتموجات المنتظمة ، حقاً إن الصوت الموسيقى أفضل من النور ، بل هو النور فى صورة معنوية ، ولكن ليست الأصوات الموسيقية هى أفضل شىء . أماه لماذا لا تسمعينا صوتك ؟ » فاقتربت الأم بصدرها الى ولدها وقالت « أى بنى : أفضل شىء هو الحب » فقال بيتهوفن وقد هاجت أعصابه « أيتها الأم المحبوبة لقد بعدت أنت أيضاً عن الصواب فليس الحب إلا مجرد حلم . وأنا لا أريد أن أحلم بل أريد أن أخلق . أريد أن أحيى . واعلموا أيها الاعزاء أنى صادق فيما أقول . إن أثمن هبة يهبها الله عبده ، هى قوة الابتداع ، وإنى أشعر ببذورها تنبت فى صدرى . اللهم هبنى من لدنك تلك الهبة وحدها . واسلبنى من أجلها كل شىء سواها مما يسألك الناس إياه ، اللهم اسلبنى كل منحة دنيوية وهبنى من لدنك قوة الابتداع الأبدى فأخلق بها بمعونتك دنياى أنا . كلا إنى أخلق دنيا واحدة بل أخلق الآلاف بقوتى وأمرى . اللهم إنى لا أقنع فى حياتى بتلك الأرض الحقيرة الضيقة . الأصوات الموسيقية سأسمعها وأتمتع بها ، ولكن ليس بطريق الحواس البشرية . وسأرى ، ولكن بغير حاسة البصر وأما الحب — إنه ما أسعد من يحبه الله ، إنه لن يتعدى قلبه الضعيف البشرى » .

قال ذلك ونهض من مقعده ، كأنه كان يصلى ، وقد شعر مجالسوه الثلاثة بعاطفة غريبة فغدت أخته الصغيرة ترتجف وامتلأت عين الأم بالدموع . وحجب القمر سحابة كثيفة . وعصفت ريح شديدة أخذت معها أوراق الأشجار فى السقوط . وهكذا غدرت بهم الطبيعة فبارحوا الحديقة إلا « لودفيج » فقد ظل جالساً تحت شجرة الزيزفون ينادى ربه ، فأنزل الله سبحانه وتعالى عليه رسالته ، وغدا بيتهوفن نبيه فى هذا الفن المقدس .

وفى عام ١٧٩٢ غادر بيتهوفن مدينة بُن Bonn مسقط رأسه . ورحل الى فينا . وقد لازمته منحة الله طوال حياته . فعاش لا يعبأ - عنت الناس حوله طرباً بأناشيده ، أم بكت من قطعه الحزنة . جثا الناس امام عظمته أم نقمت عليه . وهكذا خلق بيتهوفن فى كل قطعة من قطعة التسع المعروفة بالسنفونى دنيا جديدة يسكنها خلق جديد . وهكذا ظهرت أوبرته « فيديليو » فكانت درة تكلل بها تاج الأوبرات حتى اليوم . وهكذا ابتدع من فرديات البيانو الوفيرة وقطع الافتتاحيات « الأوفرتير » وغيرها ما يظل حياً الى الأبد .

ولكن الدنيا التى ازدراها وانصرف عنها ، أبت إلا أن تثأر منه . فسطت عليه . وختمت على سمعه . وجعلته أصم . لا يقع إليه من أصوات الدنيا رنين . ولا يتمتع من نغمها بحنين . فكأنما حرمته الدنيا أخص ما يعشقه من حياته الروحية العالية الذرى . بعد أن نفض يده من متاع الدنيا الزهيد . عاش أبعد الناس عن الاغترار بتقدير الناس . رحب الصدر للألم . حسن الاستقبال للمكاره . ماشكا يوماً ، وإن لم يره الناس باسما

« أماه . أماه . أريد الآن أن أحلم . أريد أن أستريح الى السكون لقد أنهكتنى اليقظة . وأرهقنى الابتداع » .

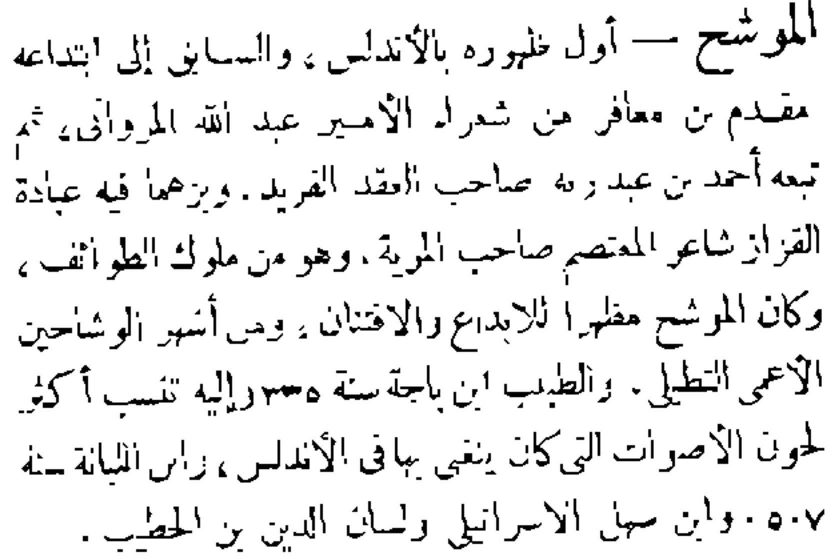
كذلك لفظ بيتهوفن نفسه مع هذه الكلمات . وفاضت روحه الى الرفيق الأعلى . تودعها أمانى عشيراته الثلاثة - النور ، وأصوات الموسيقى ، والحب . ولكن نور بيتهوفن لم ينطفىء ، وأصوات موسيقاه خالدة ، وحبه يعمر فى قلوب جميع المخلوقات الذين صفى نفوسهم وطهر أرواحهم وحرر مشاعرهم ؟

الشعر الغنائي

الموشح

للشاعر المطبوع ، والكاتب المبدع
الأستاذ علي الجارم المفتش بوزارة المعارف





الموشح — أول ظهوره بالأندلس ، والسابق إلى ابتداعه مقدم بن معافر من شعراء الأمير عبد الله المرواني ، ثم تبعه أحمد بن عبد ربه صاحب العقد الفريد . وبرز فيه عبادة القزاز شاعر المعتصم صاحب المرية ، وهو من ملوك الطوائف ، وكان الموشح مظهراً للابداع والافتنان ، ومن أشهر الوشاحين الأعمى التطيلي ، والطبيب ابن باجة سنة ٥٣٣ وإليه تنسب أكثر لحون الأصوات التي كان يتغنى بها في الأندلس ، وابن اللبانة سنة ٥٠٧ وابن سهل الاسرائيلي ولسان الدين بن الخطيب .

وانتقل الموشح إلى المشرق فحاول نظمه جماعة من الشعراء ، ولكنهم لم يبلغوا شأو الأندلسيين ، فكانت موشحاتهم لا تخلو من تكلف وعجز عن اختيار الكلمات الموسيقية المرنة .

ومن أول المحسنين في هذا الفن من المشارقة ابن سناء الملك ، وله الموشحة المشهورة التي لا يزال يتغنى بها إلى اليوم : —

كللي ياسحب تيجان الربا بالحلي * واجعلي سوارها منعطف الجدول

وجاء بعده كثير من شعراء مصر والشام ومن أشهرهم الشاعر الموسيقي الملحن شمس الدين الدهان سنة ٧٢١ ، قال ابن شاكر الكتبي « كان ينظم الشعر الرقيق ويدري الموسيقى ويعمل الشعر ويلحنه ويغني به المغنون وكان يلعب بالقانون » .

والذي دعا الأندلسيين إلى ابتكار الموشح أنهم رأوا أن الشعر كيفما بولغ في شطر أبحره أو جزئها أو نهكها ربما لا يجرى مع النغم الذي يريدونه ، ورأوا أن المشارقة كانوا يقولون الشعر ثم يلحنونه ، وأن التلحين لذلك لم يكن حراً طليقاً ، بل كان الوزن الشعري يقيده ويحول بينه وبين تصوير العاطفة تصويراً صادقاً ، ومثل ذلك مثل من يشترى الثوب مخيطاً ثم يعمل على أن يطوله من ناحية ويقصره من أخرى حتى يتقارب مع ملاءمة جسمه . رأوا ذلك فأرادوا أن يخضعوا الشعر للنغم ، لا كما فعل المشارقة من إخضاع النغم للشعر . لذلك خرجوا عن الموازين الشعرية المعروفة ولم يتقيدوا بها . والذي ساعدهم على ذلك أن الشعراء في العصر العباسي الأول تصرف بعضهم في الأوزان كمسلم بن الوليد . ثم تصرفوا في القوافي كما ترى في بعض أشعار بشار وابن المعتز . فكان هذا التصرف تمهيداً لابتكار الموشح الذي تصرف في الوزن والقافية معاً ، فهو مرة يجرى على أبحر الشعر المعروفة كوشح ابن سهل الاسرائيلي ، وابن الخطيب فكلاهما من بحر الرمل ، وكثيراً ما يبتكر له الأوزان ، حتى لقد قيل إن بعض الألحان الموسيقية كانت تجيء إلى مصر من بلاد الروم على أوزان ساذجة تضرب

على آلات الموسيقى خالية من الكلام، فكان المغنون يأخذون اللحن منها، ويتأملون توقيعه مراعين متحركاته، وسواكنه، وينظمون الكلام على هواه، وعلى قدر ما فيه من الأغصان والسلاسل حتى يكمل توشيحاً موزوناً.

ولم يسبق الأندلسيون المشارقة إلى الموشح لسبقهم إياهم فى الموسيقى والغناء، فان المشارقة من غير شك كانوا أساطين هذا الفن وعماده غير مزاحمين، وقد برعوا فيه وأبدعوا، وكان منهم الأعلام المبتكرون الذين يموج بذكرهم كتاب الأغانى والأندلسيون عيال على المشارقة فى هذا الفن، فلم يزدهر بينهم إلا حينما اجتاز زرياب الفارسى إلى عدوة الأندلس أيام خلافة عبد الرحمن الثانى، فقد كان فى خدمة المهدى العباسى، وكان تلميذاً لاسحاق الموصلى، ويزعمون، فيما يزعمون، أن إسحاق رأى من دلائل نبوغه ما أوجس منه خيفة أن يكون له شأن فوق شأنه فى أعين الخلفاء، فأغراه بمغادرة بغداد إلى الأندلس.

والموشحات تغنى بمصر من زمن بعيد، غير أن اختيارها لم يكن موفقاً، فلم يتخير أرقها لفظاً، ولا أغزرها معنى، ولا أبعدها فى الافتنان اللفظى وزناً. وجرت عادة المغنين أن ينشدوها معاً فلم تظهر ألفاظها، ولم تضح معانيها، وكل الذى يبقى لك منها أصوات تجرى على نغم موسيقى خاص. والتزم المغنون أيضاً أن يجعلوا التوشيحات مدخلا للأدوار. فهو عندهم كالختم أن يغنى التوشيح ثم يتلوه الدور، وفى العصور المتأخرة دخلت اللغة العامية الموشحات؟

أدب الموسيقى وفلسفتها

أبو الفرج الأصفهاني

أسلوبه البياني في التأليف

للكاتب الأديب الأستاذ خلدون

أسلفنا القول في كلمتنا الأولى عن فضل أبي الفرج الأصفهاني على الأدب العربي ، وكيف دوّن تاريخه وجمع شتاته ، وحفظ نفائسه ، وخلد على الدهر آثاره . ثم كيف كان الفضل في ذلك للغناء والموسيقى إذ كانا هما اللذين حفزا من همته وأذكيا من حماسته حتى نشط إلى التأليف . ولو أن أدباء العرب كان من همهم في يوم من الأيام أن يحتفلوا بتكريم أعظم رجل في تاريخ الآداب العربية لبرز اسم أبي الفرج مشرقاً كالشمس في رائعة النهار ، يخطف سناه الأبصار ، ويضيء ذكره الأمصار ، ويملأ اسمه القلوب روعة ويفعم أثره النفوس جلالا . وإني لتأخذني نشوة من السرور حين يرد ذكر أبي الفرج في مجلس أو يقع بصري على اسمه في كتاب ، ولولا أني من المؤمنين الذين يحاربون السرف في التعبير لأجزت سجوداً من الأدب لصاحب الأغاني .

وليس فضل أبي الفرج على الأدب قاصراً على الجمع والرواية وترجمة الشعراء والمغنين والموسيقيين . ولو كان هذا مبلغ فضله لكان فضلا عظيما وجاهاً كبيرا . ولكن أبا الفرج كان أحد أولئك الذين بسط الله لهم أنعمه وأسبغ عليهم منه وأكثر لهم من خيراته ، فكان خيرا من جميع نواحيه ، عظيما في جميع جوانبه . ما يكاد المرء يصعده في مجال كريم من مجالات الأدب حتى يجده السابق المجلي ويلقاه حامل العلم ورأس الطليعة

ومن آياته الباهرة في الأدب أسلوبه البياني البليغ الذي رصع به كتابه ، وحلى به روايته ، وجعله مثلا أعلى في قوة البيان وسلاسة التعبير وقوة الإقناع ، ذلك إلى سهولة مغرية وبساطة مطمعة حتى أصبح أحق الأساليب وصفاً بالسهل الممتنع .

وكأين من أديب طارت شهرته وذاع في الآفاق صوته وتأدب بأسلوبه المبتدئون وأحنى الأدباء له الرؤوس . والفضل في ذلك لأبي الفرج وأغانيه ، فقد سقط ذلك الأديب على الأغاني وأخذ يقتطف من ثماره الدانية ويستمتع بجناه القريب المنال . هذا وأبو الفرج يهش له ويرحب ، ويدني له ويقرب . وما يزال هذا دأبه من الحفاوة بتلميذه والسخاء عليه حتى يخرجه أديباً متمكناً وكاتباً مفتناً . فإن استزاده أدبا زاده وإن عاد إليه كان به حفياً وعليه منعما متفضلا .

ولقد وضع علماء الدين حدوداً ورسموا مناهج لا يكمل للمرء دينه حتى يوصف بها ولو جاز أن نستعير هذا السنن في الأدب لأوجبنا على كل متأدب أن يستضيف الأغاني ويعكف عليه سنين طويلة حتى يكمل أدبه ويصح بيانه ويستقيم لسانه . وعلى هذا فلنا في القول رخصة بأن من لم يتأدب على الأغاني ولم يحج إليه ويجاوره ويصفيه نفسه ويخلص له وقته فليس بأديب وإن طاول وكابر ، وشبه له في الأدب وقبل به الدهماء وخدع فيه نفر من الخاصة .

إن أسلوب أبي الفرج في أغانيه أسلوب منقطع النظير ذلك أنه يجمع إلى السهولة المتانة . ويقرن القوة بالسلاسة ويتحامى الألفاظ المستكرهة . ويجتنب عن التعابير الخشنة . ويتخير الكلام وينتقي الجمل . ولا يدع اللفظ يخدعه عن نفسه بل يمتحنه امتحاناً شديداً قبل أن يستخدمه . بل إنه يبدأ امتحانه في مرتبة الحروف ومخارجها فينظر إلى الحروف التي ركبت منها الكلمة فإن كانت متآلفة متسقة قبلها ثم أضاف إليها أخرى مماثلة لها وهكذا حتى تكمل الجملة ثم تكمل بعد ذلك المقالة .

ومن أجل ذلك يندر في أسلوب أبي الفرج اللفظ الجاف والكلمة الصعبة القياد . ومن أجل ذلك جاء أسلوبه حلواً سائغاً وصفواً مستطاباً .

وظاهر كتاب الأغاني أنه رواية ، ذلك أن أبا الفرج يسلسل الحوادث وينسبها إلى أهلها وقد يسبق إلى ذهن بعض الناس أن الأسلوب الذي صيغت فيه الحوادث هو لأصل الرواية ولكن هذا وهم . والحق أن أبا الفرج كان يتلقى الحوادث ويصهرها في ذهنه ثم يسبكها من جديد في أسلوبه .

ومن أجل هذا جاء الأسلوب من طراز واحد فى الكتاب كله ولم تشبه عائبة الخلط والترقيع .

ولنا أن نستنتج من ذلك أن أبا الفرج كان لا يرضى عن كثير من الأساليب التى انحدرت إليه بالرواية أو أنه كان من القوة والتمكن من اللغة بحيث يحيلها عن أصلها إلى أصله ويسمو بها إلى مستواه

وقد تقول أبو الفرج « نقلت عن كتاب من فلان » فهنا لا مجال للشك فى أن الأسلوب أسلوب المنقول عنه إذ أن هناك فرقاً لا يخفى بين قوله « حدثنى » وقوله « نقلت » فهو فى الحديث يحتفظ بالواقعة ويضفى عليها من أسلوبه وليس الشأن فى النقل مثل هذا .

وقد وضح لنا أسلافنا أن أبا الفرج نفخ فى كتاب الأغانى من روحه وأفاض عليه من نفسه وأبرز فيه شخصيته . وأنت تجده فى كل صفحة بل فى كل سطر وإن شئت ففى كل كلمة.

ومن محاسن أسلوب أبى الفرج خلوه من السجع المتكلف واسترساله فى التعبير ، مع غلبة السجع على الأساليب فى عصره فكأنه كان أمة وحده فى الأسلوب ينضح من معدنه الخاص ، ويصدر عن أدبه المستقل : فلا تقليد ولا محاكاة ، ولا تعمل ولا تصنع . وإنما عفو الخاطر وإسعاف البديهة .

ومن الحسن حقاً أن يكون كسب الأدب العربى من أسلوب أبى الفرج قد جاء عفواً لم نقصد إليه من كتابه ولا عمد فيه إلى شىء من التجويد أو محسنات الصناعة ، ذلك أن أبا الفرج ما كان همه فى أغانيه أن يخرج الناس أسلوباً حسناً أو يترك لهم قالة بليغة وقد لا يكون هذا الخاطر جاش له فى بال . ومبلغ الأمر أن مؤلف الأغانى كان أديباً بطبعه فألف أغانيه ماتحاً من هذا الطبع صادراً عن تلك السليقة وغير ناظر إلا إلى الغاية التى وافى إليها وهى تسجيل فن الغناء وذكر ما انساق إليه القول من أدب وتاريخ . فأما أن يكون الأسلوب غرضاً قائماً بذاته فذلك ما لا يتنبه العقل ولا تهدى إليه البصيرة المنيرة .

على أنه لو جاء أديب يقرر أن الفائدة التى يفيدها قارىء الأغانى من أسلوب أبى الفرج لا تقل عما يفيده مما اشتمل عليه الكتاب من أدب وغناء وموسيقى لما كان فيما ذهب إليه شىء من المبالغة أو الاسراف .

ولأسلوب أبى الفرج مزية على غيره من الأساليب : تلك أن هذا الأسلوب كأنما قد كتبه صاحبه يصلح فى كل زمان .

وقد أدركنا الناس يشيدون بهذا الأسلوب ويتغنون بمحاسنه ونحن اليوم نردد بعض ما قالوه وسيأدب خلفاؤنا على مثل هذا وأعقابهم من بعدهم . وأحسب أن هذا الاجماع لم يحظ به إلا القليلون من أصحاب الأساليب البارعة والطرائق البيانية الباهرة وما ذاك إلا لأن أبا الفرج قد وفق لسر اللغة ووقف على خواصها وكان أسلوبه مظهر هذا التوفيق . وليس من شك فى أن أحق الأشياء بالبقاء أصلحها وأشدها نفعاً .

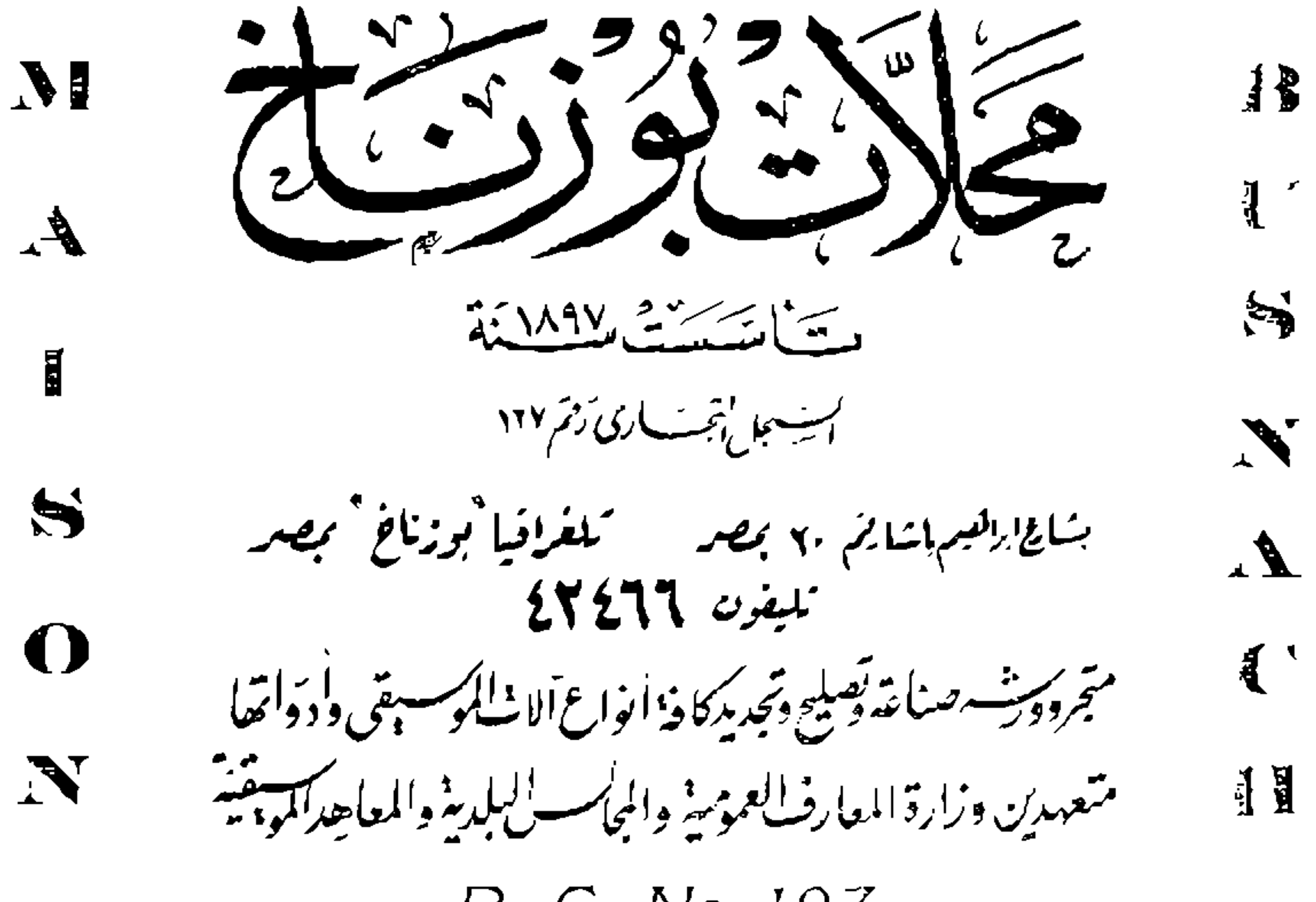
ولما كان أسلوب أبى الفرج صالحاً للتعبير فى كل عصر متمشياً مع كل سليقة سليمة ، مؤديا لكل غرض من أغراض البيان ، فهو أحق الأساليب بقاء وأدومها على وجه الأيام وأحبها إلى نفوس الأدباء

فأسلوب أبى الفرج فى الوصف هو أنموذج البلاغة فى اللغة العربية من بين أساليب الناس ولو أنك قرأته على صغار النشء من تلاميذ المدارس لما وجدوا فيه عسراً على أفهامهم أو إغلاقاً يحول بينهم وبين فهمه . هذا على أنه من الطراز الأول فى الأساليب وليس الشأن مثل هذا فى غيره من أساليب أئمة البيان وفحول البلاغة فى اللغة العربية فقد انطبع معظمها بطابع العصر الذى عاشوا فيه

وأنت تسمع الناس يقولون اليوم بالايجاز وينحون نحو الاختصار ويجتهدون أن يؤدوا أكبر المعانى فى أقل الجمل وأن يقربوا من أسلوبهم حتى تفهمه العامة وتستطيبه الخاصة ويحاولون أن يدعوا الألفاظ الوحشية تموت فى عزلتها وهذه الأوصاف على كثرتها وتأبيها على الكاتب وندرة اجتماعها لواحد من الأدباء ليست إلا بعض ما يوصف به أسلوب أبى الفرج الاصفهانى فى أغانيه

ونحن نكتب هذا ليقرأه الناس وهم بين رجلين : رجل قرأ الأغانى ودرسه وأفاد من أسلوبه فهو أسرع الناس إلى تأييد ماتقوله ، وقد يرى فيه بعض القصور ، ونحن نقره على هذا الرأى ونعتذر من القصور والتقصير ونتمنى أن نوفق لأداء بعض ماطوق به أبو الفرج رقاب الأدباء من فضل وأن يلهمنا الله الوفاء لهذا الرجل العظيم .

فأما ثانى الرجلين فهو الذى لم يواته الحظ بقراءة الأغانى أو أن يكون قد ألقى عليه نظرات سريعة أشبه شىء بنقر العصافير فهو يعجب مما نقرره عن أبى الفرج ويحمل ذلك على المبالغة أو خطأ فى الحكم وشطط فى القضاء . ونحن ندعو أخانا الطلعة هذا إلى أن يعاود قراءة الأغانى ويكثر من النظر فيه ثم يمتحن نفسه بعد ذلك فاذا أرضته نتيجة الامتحان فانا لا نقتضيه شكراً على هذه النصيحة أكثر من أن يكون معنا حزباً فى التشجيع لهذا الامام العظيم ؟



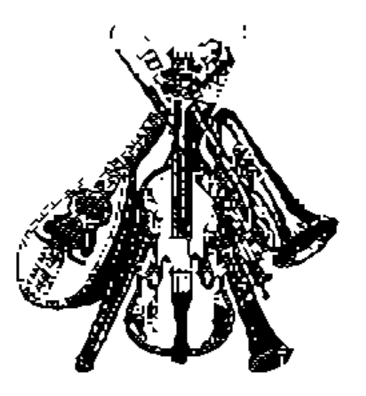
R. C. No. 127

20 Rue IBRAHIM PACHA - Le Caire

Tel. 42466 Cabalis Busnach-Cairo

أكبر مستودعات بالقطر المصرى

لآلات النفخ نحاسية وخشبية

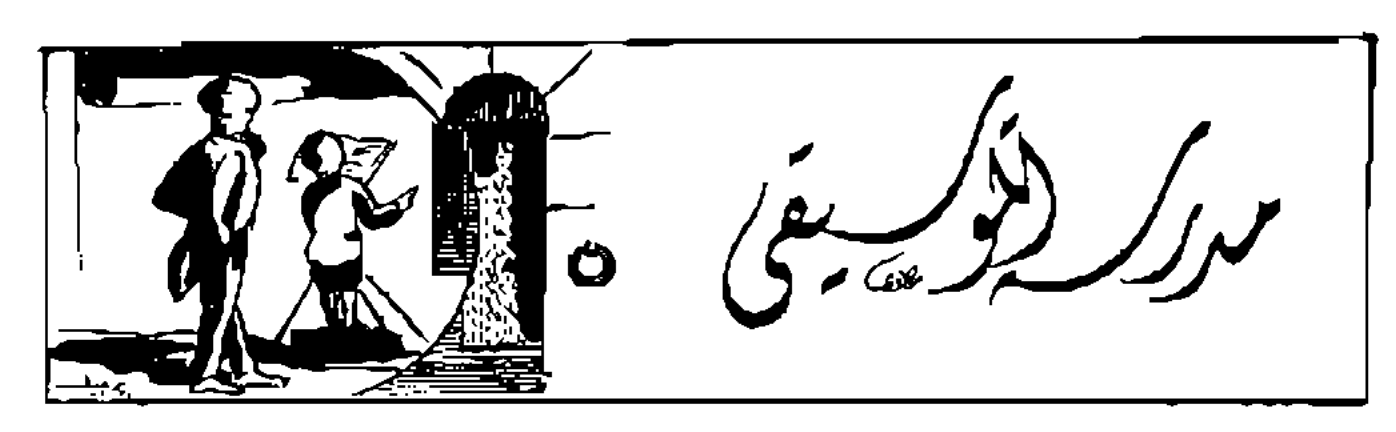


للآلات الوترية على اختلاف أنواعها

وارد أكبر مصانع العالم الاختصاصية فى صنع هذه الآلات

مبيع أوتار لجميع الآلات الموسيقية بالجملة

جميع النشرات الموسيقية بخصم ٣٠ فى المائة



مبادئ الموسيقى النظرية

الدرس الثاني

أوضحنا فى الدرس الأول أن الموسيقى تتركب من سبع نغمات أساسية تكرر نفسها صعوداً وهبوطاً، كما بينا تلك النغمات على آلة البيانو، التى تعتبر أصلح وسائل الايضاح للمبتدئين، لمعرفة مواقع هذه النغمات وترتيبها بعضها بالنسبة لبعض.

الحلقات السلمية :

يمكن أن نكوّن حلقات عدة من تلك النغمات إذا ابتدأنا من أى منها وسرنا على الترتيب حتى تكرر تلك النغمة نفسها، فيمكننا مثلا أن نبتدىء بالنغمة «فا» ونكوّن الحلقة الآتية «من الشمال إلى اليمين» :—

مثال «١» فا١ مى رى دو سى لا صول فا

كما يمكننا أن نبتدىء بالنغمة «سى» ونكوّن الحلقة الآتية :—

مثال «٢» سى١ لا صول فا مى رى دو سى

وهكذا . . .

ومثل تلك الحلقات تسمى بالحلقات السلمية، لأنها تأخذ فى بنائها الترتيب التدريجى . وتسمى النغمة الأولى التى تبنى عليها الحلقة «أساس الحلقة»، والنغمة التى تنتهى بها الحلقة «جواب الأساس».

وتشتمل كل حلقة من تلك الحلقات على ثمان نغمات، ضمنها أساس الحلقة وجوابها.

الحلقات السلمية الصاعدة والهابطة :

فان جرى ترتيب النغمات فى الحلقة السلمية على نحو ما تقدم «من الشمال إلى اليمين» سميت «حلقة سلمية صاعدة» إذ تزداد نغماتها فى الحدة تدريجاً . فان تعاقبت من اليمين إلى الشمال سميت «حلقة سلمية هابطة» ، إذ تزداد نغماتها فى الغلظ تدريجاً هكذا :—

مثال «٣» دو سى لا صول فا مى رى دو١

وتسمى النغمة التى يبتدأ بها فى مثل هذه الحلقة «جواب الحلقة» والنغمة التى تنتهى بها الحلقة «قرار الجواب».

المرتبة أو الديوان أو الأوكتاف :

وكل ثمان نغمات تبنى على الصورة المتقدمة أى تأخذ فى ترتيبها الترتيب التدريجى (السلمى) صعوداً أو هبوطاً وتنتهى بجواب الأساس (فى حالة الصعود كما هو الحال فى مثال ١ ، ٢) أو بقرار الجواب (فى حالة الهبوط كمثال ٣) ، يطلق عليها اسم مرتبة أو ديوان أو أوكتاف (١).

الحلقات القفزية :

ويمكن بناء حلقات أخرى من تلك النغمات السبع الأساسية بشكل يغاير الترتيب التدريجى الذى راعيناه فى بناء الحلقات السلمية ، بل بمراعاة قيود أخرى فى ذلك الترتيب ، كأن يبدأ بأساس الحلقة ثم تحذف النغمة الثانية ، وتثبت الثالثة ثم تحذف الرابعة . وتثبت الخامسة ثم تحذف السادسة ، وهكذا حتى تكرر النغمة الأولى نفسها . فمثلا يمكننا أن نبنى الحلقة الآتية على الأساس «دو» هكذا «من الشمال إلى اليمين» :—

مثال «٤» دو٢ لا فا رى سى صول مى دو

---

١ ــ أوكتاف كلمة مشتقة من اللفظ اللاتينى (*Oktava*) ومعناه ثمانية

ويمكننا بناء مثل تلك الحلقات بقيود أخرى كأن يبتدأ بأساس الحلقة ثم تحذف النغمتان الثانية والثالثة ، وتثبت الرابعة ثم تحذف الخامسة والسادسة ، وتثبت السابعة ثم تحذف الثامنة والتاسعة ، وهكذا حتى تكرر النغمة الأولى نفسها .

فمثلا تمكننا أن نبني الحلقة الآتية على الأساس «فا» هكذا «من الشمال إلى اليمين» ---

مثال «٥» فا دو صول ري لا مي سي فا

ويمكننا بناء تلك الحلقات بقيود أخرى مثل ذكر نغمة وحذف الثلاث التي تليها في الترتيب التدريجي . أو ذكر نغمة وحذف الأربع أو الخمس النغمات التي تليها ، وهكذا .
ومثل تلك الحلقات تسمى بالحلقات القفزية .

التدوين الموسيقي «النوتة الموسيقية» :

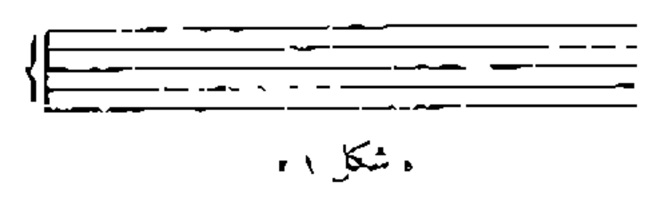
ولقد حاول الناس في مختلف العصور تدوين الأصوات الموسيقية حتى أنه ليكاد يكون لكل مملكة من الممالك المتمدينة أثر في تطور هذا التدوين .

وسنشرح فيما يلي بيان الطريقة الحديثة المصطلح عليها في جميع الممالك :

تدوين الأصوات الموسيقية على الورق يسمى «بالنوتة الموسيقية» ، وهي عبارة عن علامات تشير إلى تلك الأصوات وترسم فيما يسمى بالمدرج الموسيقي .

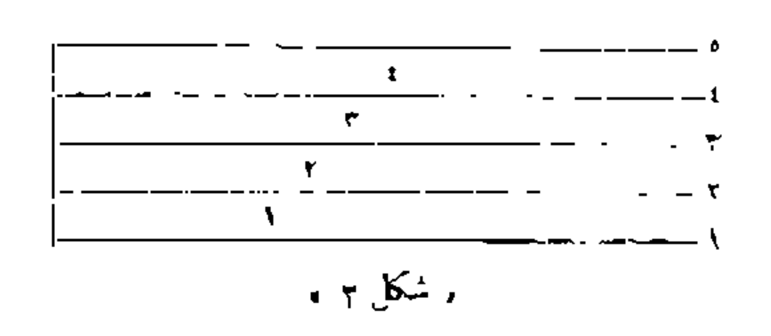
المدرج الموسيقي :

عبارة عن خمسة خطوط أفقية ، ترسم متوازية ، على أبعاد متساوية ، كالمبينة في شكل «١» .



«شكل ١»

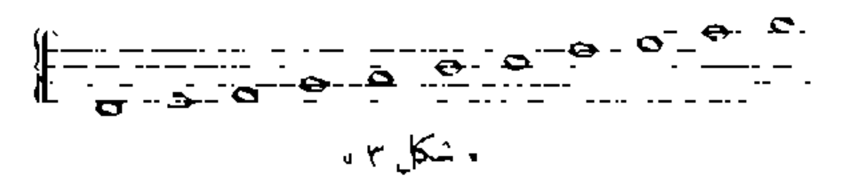
وتحصر خطوط المدرج الخمسة بينها أربع مسافات تسمى بالأنهار وتعد تلك الخطوط والأنهار من أسفل إلى أعلى : فأسفل الخطوط أولها ، وأعلاها خامسها . كما يسمى النهر الأسفل بالنهر الأول ، والأعلى بالرابع ، كما هو مبين في شكل «٢» .



«شكل ٢»

وقد سبق أن عرفنا أن النغمات السبع يمكن ترتيبها في شكل سلم صوتي ، صاعد أو هابط . وهذا المدرج الموسيقي الذي تمثله الخطوط الخمسة هو في الحقيقة مسقط لسلم يمكن وضع هذه العلامات «النغمات» عليه . وقد اصطلح لتوفير عدد الخطوط المستعملة أن توضع نغمة على كل خط من خطوطه الخمسة وأخرى فيما بين كل خطين «أي في الأنهار» .

وعلى ذلك فالمدرج الموسيقي يتسع لكتابة إحدى عشرة علامة : خمس منها على الخطوط ، وأربع في الأنهار ، وواحدة أسفل الخط الأول ، وأخرى على الخط الخامس ، كما هو في شكل «٣» .



«شكل ٣»

التربية الموسيقية

موسيقى الطفل

في رياض الأطفال

للأستاذ محمد محمد حبيب
المساعد الفني
بالتفتيش الموسيقي
بوزارة المعارف

ليس من السهل أن يقوم أي فرد بوظيفة التربية الموسيقية في الطفل وتعهده التعهد اللازم ظناً منه أنه - على كل حال، سيحصل على نتيجة أكثر مما سيحصل عليه الطفل من تلقاء نفسه. إذ من المؤكد أن كثيراً من المعلمين والمعلمات يحصلون من الطفل على نتائج عكسية تدعو إلى تأخر استعداد الطفل الموسيقي عما لو كان قد ترك وشأنه. فمثلهم كمثل الطبيب الذي يكره المريض على تعاطي دواء غير ناجع، فيضره أكثر مما لو تركه وشأنه. ذلك لأن مسايرة غرائز الطفل تحتاج إلى دراسة نفسية عملية عميقة، وإلمام كبير بطبائع الأطفال ونشأتهم وميولهم الفطرية وكيفية استثارة مواهبهم وتحريك قواهم النفسية الكامنة.

ولقد قامت على أساس هذه الفكرة، فكرة تعهد غرائز الأطفال، مدارس شتى. نذكر منها، على سبيل المثال، مدرسة «دالكروز» «للحركات الإيقاعية» التي أسسها إميل جاك دالكروز (Emiel Jaqne Dalcroze) بعد أن كان مدرساً للهارموني بأحد المعاهد الموسيقية ووجد أن تلاميذه يستفيدون من مادته بطريقة رياضية «حسابية» أكثر منها موسيقية، فكانت هذه الفكرة نواة لتنبيهه إلى وجوب اتجاه جهوده إلى ناحية أخرى عملية مما نتج عنه تأسيس مدرسته الشهيرة وانتشار تعاليمه بتوسيع مدرسته وإنشاء فروع أخرى لها لا تقل عنها أهمية.

مما تقدم، يتضح أن معظم الخطأ ينحصر في البدء بتعليم الطفل العزف بآلة موسيقية دون أي إعداد سابق، الأمر الذي كثيراً ما ينتج عنه فقدان محبة الطفل للموسيقى، وتأثره بها، لأنه في هذه الحالة يجاهد بوسيلة صعبة المراس في سبيل التعبير عن أفكار ومشاعر ليس لها محل من تجاربه السابقة أو دراياته الخاصة.

لذا يجب أن يكون الغرض الأساسي لمعلم أو معلمة الموسيقى في الرياض هو إمداد الأطفال بتجارب موسيقية وتنبيه شعورهم الموسيقي وتزويدهم بما من شأنه التعبير عن هذا الشعور بما يناسبه وكذا وضع أسس ثابتة للفهم والادراك الموسيقي، وذلك بالعناية باختيار الملائم من الموسيقى وما يصلح منها لاستيفاء الأغراض المتقدمة. ونبحث الآن في كيفية استخدام غرائز الطفل واستثارة مواهبه الفنية الكامنة عند بدء التعليم الموسيقي كما قلنا أولا مع ذكر بعض الأمثلة العملية.

إن أول خطوة هي إعداد مجال للطفل لسماع الموسيقى، غنائية كانت أو عزفية، على شرط مراعاة حسن الذوق في اختيارها فإن مجرد سماع نغماتها يساعد كثيراً على استثارة محبته لهذا الفن الجميل حتى إذا ما بلغ من النمو الطبيعي درجة كافية وجب البدء بتربية إحساساته وإدراكاته الحسية التي لها علاقة بالموسيقى..

وإنا لنرى أن العنصرين الأساسيين اللازمة الإحاطة بهما في التربية الموسيقية هما: علاقة الأصوات بعضها بالنسبة لبعض من حيث استغراق كل منها زمناً معيناً يختلف طولا وقصراً عن الآخر، وكذا علاقة تلك الأصوات من حيث الارتفاع والانخفاض، أو بعبارة أخرى الزمن والنغمة. وهذان العنصران

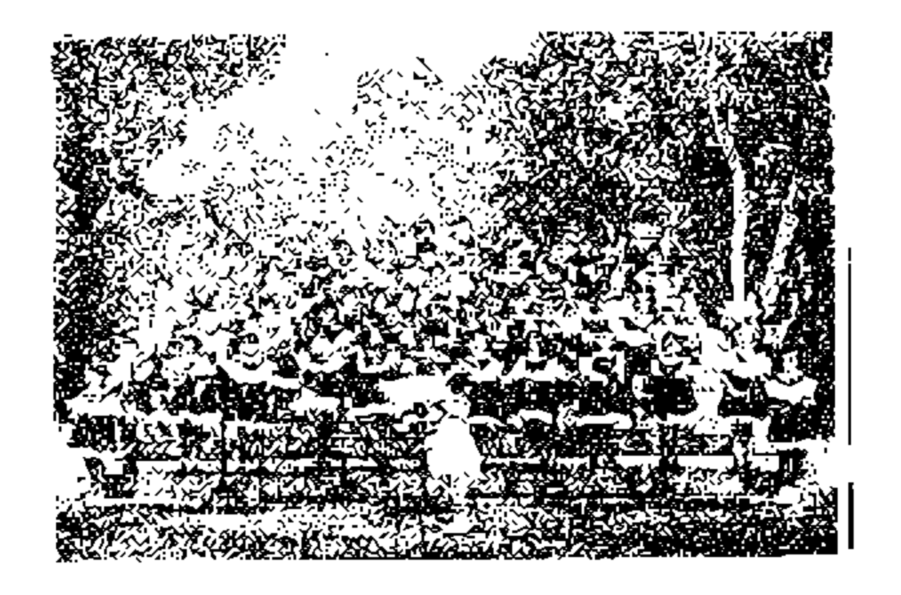
يسهل فصل أحدهما عن الآخر لعدم تعلق إدراك أحدهما بنفس عضو الحس المتعلق به إدراك الآخر. فاحساس الطفل بأثر حدة الصوت أو غلظه مجرد إحدى عمليات حاسة السمع، بينما يمكن اعتبار إدراكه للزمن عملية أخرى، لا علاقة لها بالسمع. ويتضح ذلك من أن للحركات الايقاعية مهما كان نوعها أثراً في ترقية الادراك الزمني. ولكن الصوت في ذاته (إذا نظر اليه مجرداً عن أي شيء آخر) ليست له علاقة ما بالزمن.

ولقد يصعب تصور هذا القول نظراً لصعوبة تصور الصوت مستقلا عن الزمن الحادث فيه. ولتسهيل ذلك أضرب مثلا بأن يتصور الانسان زهرة حمراء ذات رائحة خاصة، فمن الواضح أن الاحساس بلونها الأحمر يختلف اختلافاً كلياً عن الاحساس برائحتها الخاصة وذلك بالرغم من اجتماع اللون والرائحة معاً في الزهرة.

إذا تقرر هذا أمكن السير في كل من هذين العنصرين جنباً إلى جنب بحيث لا يهمل أحدهما مدة من الزمن اكتفاء بالسير في الآخر.

إدراك العلاقات الزمنية

إن من أهم الأشياء تنمية غريزة الطفل فيما يتعلق بالناحية الايقاعية. وهذا يمكن الحصول عليه بطرق شتى كالمشي والتصفيق بالأيدي، وفقاً لنماذج إيقاعية معينة، وكالحركات الايقاعية والألعاب الموسيقية المختلفة، وكالعزف بالآلات



فرقة ايقاعية من رياض الاطفال

الايقاعية كالطبول والجلاجل والدفوف والمثلثات، مراعى في كل ذلك التدرج مع الأطفال بطرق سهلة للوصول شيئاً فشيئاً إلى تحقيق هذه الأغراض. على أن تكون جميع التمارين ملائمة لطبيعة الأطفال. وأن تعطى بطريقة متفقة مع ميولهم، دون قصد الوصول إلى نتائج تقليدية بوسائل ميكانيكية غير مثمرة.

وإنه لمن المستحسن البدء بالقطع الموسيقية التي من نوع «المارش» أو أغاني العمل التي يتجلى فيها ظهور الوحدات الزمنية، لاشعار الطفل عملياً بتساوي تلك الوحدات عن طريق متابعته لها بالمشي في النوع الأول، وبحركاته التلقائية في النوع الثاني.

بعد هذا يمكن مطالبة الأطفال بالتعبير عن طول الوحدات الزمنية لألحان تعزف لهم، على أن يكون هذا التعبير عملياً كالتصفيق بالأيدي أو هز الأيدي بالجلاجل أو النقر بالطبول أو الدفوف، وهنا نرى أنه قد أمكن البدء بأحد أشكال الموسيقى العزفية في أبسط مظاهرها.

ولا بأس في هذه الحالة بالاستعانة بالسبورة لرسم خط رأسي يمثل اتجاه نزول اليد أثناء التصفيق أو القدم أثناء المشي وطبيعي أن يقترح الأطفال أنفسهم بعد أسئلة بسيطة رسم الخط بهذا الاتجاه (|) من أعلى إلى أسفل، حتى يماثل حركتهم سالفة الذكر. وبعد إضافة نقطة تمثل موضع ركوز اليد أو القدم بعد تحركها يصبح الشكل الذي يقترحه الأطفال للتعبير عن الوحدة الزمنية هكذا | ثم هكذا | بعد تهذيب بسيط لتحسين الشكل أو تسهيل الكتابة. وربما اقترح الأطفال فيما بعد البدء برسم النقطة، ثم رسم الخط من أسفل إلى أعلى، مساعدة على سرعة الكتابة. وبذا يكون قد أمكن البدء بتعليم مبادىء التدوين الموسيقي بأبسط معانيه أيضاً.

وبمطالبة الأطفال بتقليد الصوت الذي يسمعونه عند التصفيق. أو المشي للتعبير عن الوحدة الزمنية، حصلنا من معظمهم على المقطع «تك» وهذه نتيجة طبيعية يسهل الوصول إليها من الأطفال، وبها يمكن التعبير عن جملة وحدات زمنية هكذا:

♩ ♩ ♩ ♩
تَكْ تَكْ تَكْ تَكْ

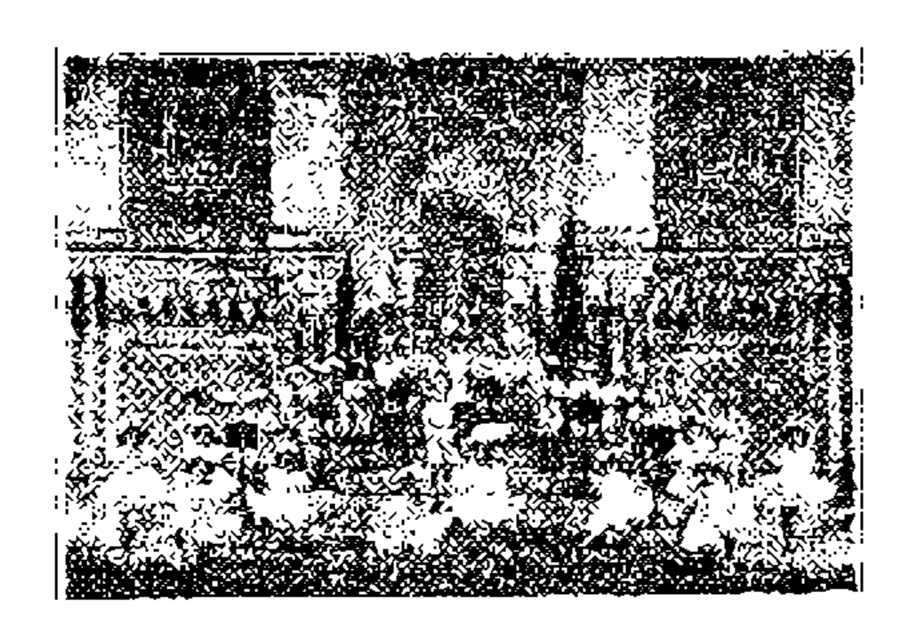
وبسؤالهم عما إذا كانوا يستحسنون إجراء تعديل طفيف في هذه التسمية حتى يكون الصوت الخاص بكل علامة ممتداً

حتى بدء صوت العلامة التي تليها وهكذا ، كان من الطبيعي أيضاً أن يقترح بعضهم تسمية العلامة « تا » أو « تاك » بدلا من « تك » السالفة الذكر ويسهل بعد ذلك الاتفاق فيما بينهم على اختيار « تا » لسهولتها ، وبذا يصلون إلى التسمية المتفق عليها في الأسماء الايقاعية المنقولة عن طريقة إميه باري (Aimé Paris) والمسماة « لغة الايقاع » (Langue de Durée) ، المستعملة الآن في رياض الأطفال ، فيمكنهم إذن قراءة التمرين السابق هكذا :

تا تا تا تا
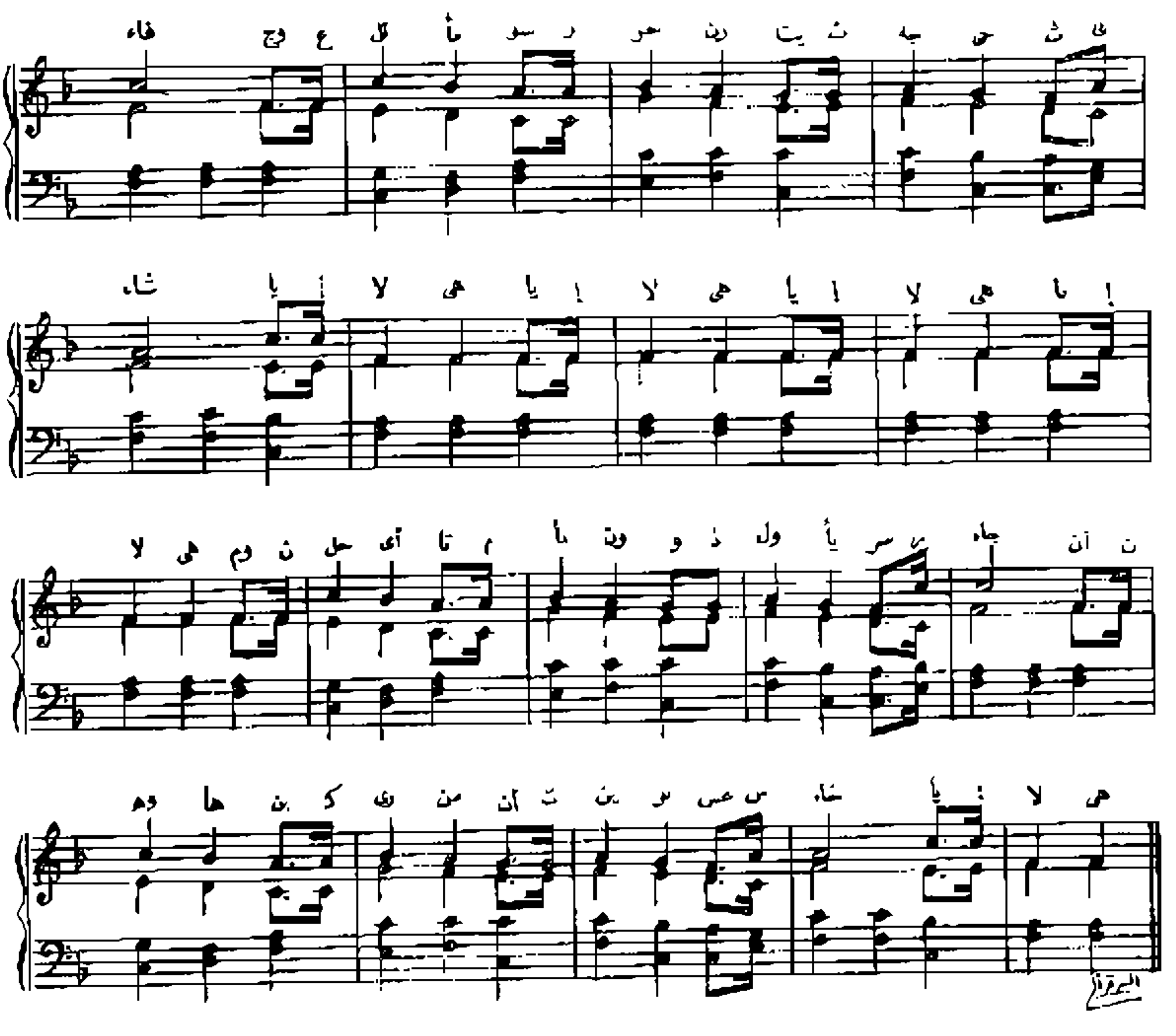
وهنا نرى أنه قد أمكن البدء أيضاً بتعلم القراءة الزمنية بأبسط معاني القراءة

لقد أوردنا الآن أمثلة لبيان كيفية التمشي مع استعداد الأطفال وميولهم وطريقة تزويدهم بمعلومات مختلفة من عنصر الايقاع ، في العزف والتدوين والقراءة ، وأرينا كيفية التحايل على أن يكون الأطفال أنفسهم مصدر تلك المعلومات دون تلقينهم إياها بطريقة تضعف ثقتهم بأنفسهم .



فرقة ايقاعية في رياض الأطفال

وما دام قصدنا من هذا المقال إنما هو إعطاء فكرة عامة عن أهمية التربية الموسيقية وطرقها للأطفال فانه يمكن للقارىء أن يتصور من هذا إمكان التدرج على هذا الأساس لتكوين استعداد الطفل الموسيقي بالسير به مرحلة بعد أخرى مع التصرف في الطريقة بما يلائم تطور غرائزه وميوله في كل مرحلة ؟



مطبوعات الثقافة الموسيقية
وزارة المعارف العمومية

إمْنَحِ الْعُصْفُورَ رِيشًا وَكَذَا الْيَنْبُوعَ مَاءْ
وَامْنَحِ الْحُمْلانَ صُوفًا وَالْفَضَا ظِلَّ السَّمَاءْ

يَا إِلٰهِي
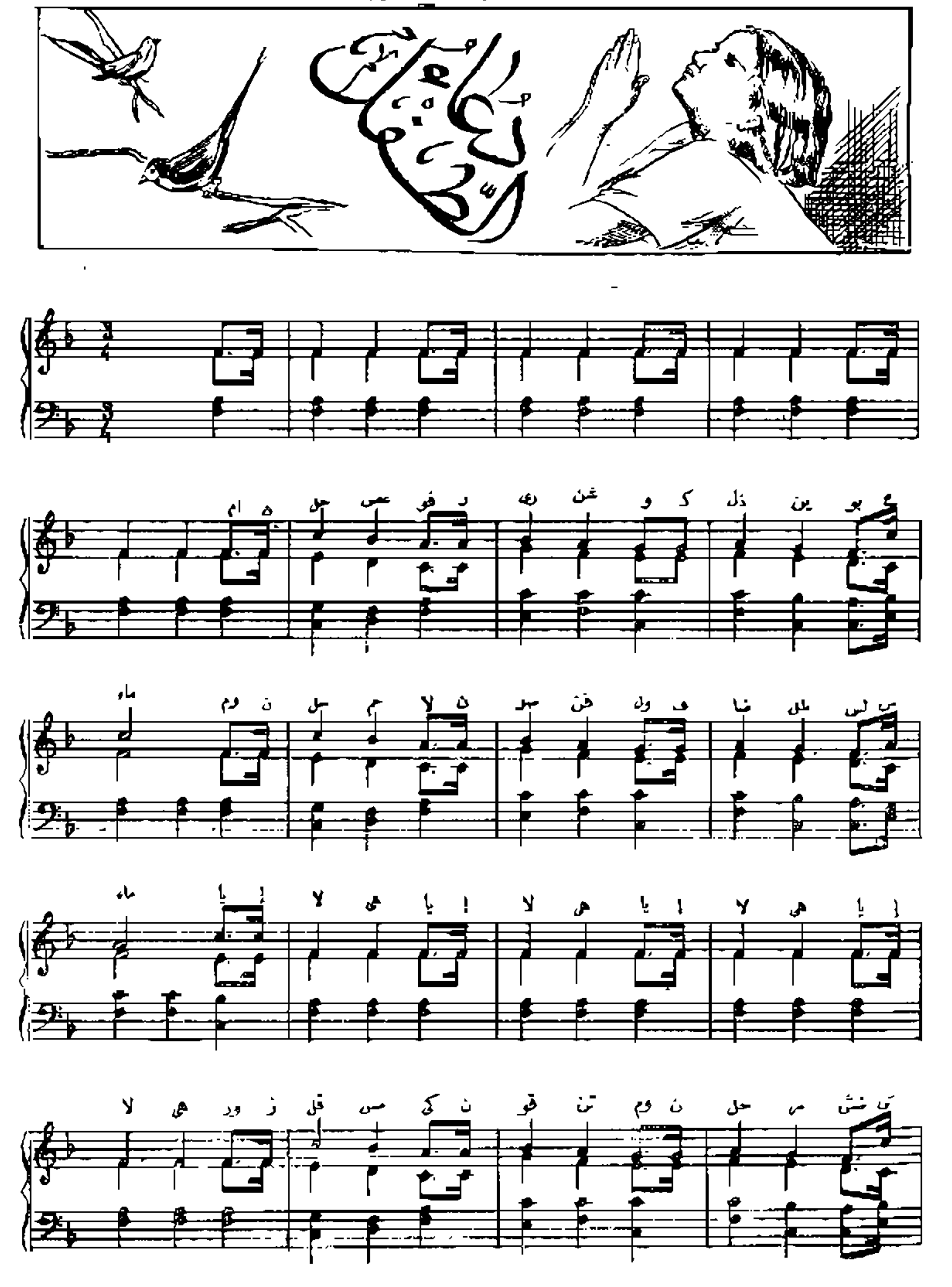
وَارْزُقِ الْمِسْكِينَ قُوتًا وَامْنَحِ الْمَرْضَى الشِّفَاءْ
وَاجْعَلِ الْمَأْسُورَ حُرًّا يَتَّجِهْ حَيْثُ يَشَاءْ

يَا إِلٰهِي

وَامْنَحِ الْأَيْتَامَ مَأْوَى وَذَوِي الْيَأْسِ الرَّجَاءْ
أَنْتَ وَهَّابٌ كَرِيمٌ أَنْتَ يَنْبُوعُ السَّخَاءْ

يَا إِلٰهِي

الأناشيد





تتوخى المجلة فى اختيار مسابقاتها ، المسائل العلمية المجدية ، التى ينتفع بها أهل الفن ، والهواة ، والناشئين ولن تلغز المجلة فى أسئلتها ، فتعقدها على القراء والباحثين ، ولكنها تمهد لهم سبيل التفكير الهين ، فينهجونه فى شىء من البحث يسير .

وبحث حقائق الأشياء الموسيقية ، والانتهاء إلى رأى قويم فيها ، أشرف أغراض هذه المجلة ، وهى لذلك ستطالع قراءها الأفاضل ، مارأت منهم ميلا ورغبة ، بمسابقات لحمتها العلم ، وسداها الفن .

مسابقة هذا العدد

أجيبـــوا

الناى

العود

الكمانه

القانونه

١ ، — أى هذه الآلات مصرى بحت ؟

٢ ، — أيها أقدم عهداً ؟ وأيها أحدث ؟

٣ ، — أيها أكثر انتشاراً فى الشرق ؟

٤ ، — أيها انحدر فى تطوره من الرباب ؟

٥ ، — أيها كان أساساً لاختراع البيانو ؟

٦ ، — أيها أقرب إلى الصوت الإنسانى فى الأداء اللحنى ؟

وآخر موعد لقبول الاجابة ٨ يونية سنة ١٩٣٥

وستذيع المجلة فى العدد التالى أسماء الثلاثة الأول والمكافآت التى ستوزعها عليهم





دراسة القانون

نشرت مجلة علم الموسيقى المقارنة (١) التى تصدر فى برلين مقالا بهذا العنوان فى المجلد الأول من سنتها الثالثة للعالم الموسيقى المستشرق الدكتور لخان عضو مؤتمر الموسيقى العربية الذى عقد بالقاهرة سنة ١٩٣٢ ورئيس إحدى لجانه السبع وهى لجنة التسجيل . والدكتور لخان، فوق أنه دكتور فى الفلسفة، عالم راسخ القدم فى علوم الموسيقى الشرقية عامة والعربية خاصة .

وله بحوث فيها جليلة الأثر ، عظيمة الخطر ، فاذا نشرنا مقاله هذا فانا لا نقصد إلا إلى ماعالجه فيه من بحث تناول موضوعا لايزال هم كثير من المشتغلين بالموسيقى . قال :

كتاب دراسة القانون، الجزء الاول، طبع القاهرة سنة ١٩٣١ تأليف مصطفى رضا ومحمود الحفنى، يقع فى ١٢٩ صفحة من القطع الكبير، مطبوعات المعهد الملكى للموسيقى العربية .

إن هذا المؤلف المدرسى جدير بأن يوجه إليه عناية خاصة إذ اشترك فى تصنيفه شخصيتان بارزتان من قادة الحركة الموسيقية المصرية فى الوقت الحاضر . فأولها هو مصطفى رضا رئيس المعهد الملكى للموسيقى العربية بالقاهرة ذلك المعهد الذى يقوم بالسهر على الموسيقى العربية فى مصر ويزود بها الناشئين من أبنائها وفى بنائه عقد مؤتمر الموسيقى العربية عام ١٩٣٢ مشمولا بالرعاية العالية الملكية . وكان المعهد متصلا بأعمال هذا المؤتمر اتصالا وثيقا . ومصطفى رضا نفسه أحسن عارف على القانون فى مصر ولقد كان عزفه أثناء انعقاد المؤتمر ساحرا لم يخلب عقول مواطنيه من أعضاء المؤتمر فحسب، بل سحر كذلك عقول الأعضاء الاجانب وكانت له فى هذا العزف مهارة فذة فى أمانة شديدة على المحافظة على الأسلوب . ذلك الأسلوب الصادر عن اعتداد بالنفس وكان لسرعة حركات أصابعه على الأوتار وعمل الترعيدات سيما فى التقاسيم وفى انتقال المقامات ما يترك فى المستمعين نشوة تبدو فى هتاف إعجابهم فتحيل صالة المعهد الجميلة مجلساً خاصاً لأصدقاء .

وأما ثانيهما وهو محمود الحفنى فهو مراقب المعهد وفى الوقت عينه القائم بادارة شؤون الموسيقى بوزارة المعارف العمومية وقد استحق مركزه هذا تقديراً لمكانته العلمية فى الموسيقى ودراسته البيداجوجية بها التى تلقاها فى ألمانيا وأتمها فى عام ١٩٣٠ ويرجع اليه الفضل فى النهضة الموسيقية الحديثة الخاصة بالتعليم الموسيقى فى مصر منذ ذلك التاريخ .

وينقسم هذا الجزء الى قسمين : قسم نظرى وقسم عملى . فالقسم النظرى تشمل بعد تمهيد تاريخى عن تلك الآلة توضيحاً لطريقة العزف بها مزداناً بالصور . أما القسم العملى فيحتوى على خمسين تمريناً للمبتدىء .

---

(١) المقصود بالموسيقى المقارنة الموسيقى غير الاوروبية

وإنما يهمنا من الوجهة العلمية فى هذا الكتاب طريقة معالجته لمسألة تعدد الأصوات وهى أحرج مشكلة فى الموسيقى المصرية فى الوقت الحاضر . فلقد ظلت موسيقى الشرق الأدنى منذ أقدم العصور التى ألممنا بها حتى اليوم أبعد موسيقى الممالك عن تعدد الأصوات الذى لا يدخل فى تلك الموسيقى إلا أحياناً ويكون مقتصراً على آلات معينة أو طريقة خاصة بالعزف بأكثر من آلة فى وقت واحد . فمثلا الزمارة وهى آلة شعبية تطلق إحدى قصبتيها على نغمة ثابتة إلى جانب القصبة الثانية التى تقوم بتأدية اللحن . وكذلك فى موسيقى التخت قد يصحب القانون والعود بعضهما بعضاً أو الكمنجة والناى ، ويسير أحدهما على نغمة ثابتة فترة من الزمن . وينشأ عن عزف هذه الآلات مجتمعة ، ولكل منها تخصصية فى تصوير الخط اللحنى ، نوع من تعدد الأصوات نسميه « الهيتروفونى » (Heterophonie) .

وأما تعدد الأصوات من آلة واحدة بجعل أغلظ نغمات أوتار الكمنجة على نغمة ثابتة أو بواسطة اشتراك العزف على مطلق أغلظ أوتار الطنبور فهو مرغوب فيه فى تركيا بخلاف بلاد العرب وشمال افريقية . أما العود والقانون فلم يكن استعمال اليدين فيهما فى يوم ما مصدراً لتعدد الأصوات .

والحقيقة أن الألحان العربية للتخت هى أبعد ما تكون موافقة لتعدد الأصوات ، ولو أننا عرضنا مجموعة من الموسيقى غير الأوربية ذات التصويت الواحد وتساءلنا أيها يمكن أن يحتاج أو يقبل إدخال تعدد الأصوات عليه فإن الموسيقى العربية تكون آخر هذه المجموعة .

وإنه بخلاف الموسيقى المصرية فإن الموسيقى العربية نظراً لدقة درجاتها وتروى ألحانها ووجوب إظهار توافق الانتقال بين أنغامها فإنها تعد أنموذجا للموسيقى ذات التصويت الواحد السليم .

وبالرغم من ذلك فإن فى مصر اليوم تياراً جارفاً يعمل على استيراد الموسيقى ذات تعدد الأصوات . وليس أصلح هنا من استعمال كلمة استيراد . وإن ما ظهر حتى الآن فى مصر من موسيقى تعدد الأصوات لا يستحق أن يطلق عليه هذا الاسم إذ أنه مجرد تقليد غير موفق لقطع أوربية من موسيقى الرقص أو موسيقى السمر من النوع الساذج المنحط وإن التآليف الثلاثية فيها لتحط من قدر الابتداع فى اللحن « الميلودى » .

وإن الانسان ليعجب كيف يمكن للأذن المصرية أن تخرج عن عادتها فتستسيغ مثل هذا النتاج بل كيف يمكن أن ينافس هذا النتاج الدخيل ـ الغراس الأصلى .

وحقيقة ذلك أن هناك عددا قليلا من الموسيقيين يتزعمون هذا الاتجاه يؤيدهم فيه من ناحية ، غير قليل من محبى هذا الفن من الجمهور ومن ناحية أخرى أصحاب المنافع المادية فيه . فإن غزو الأجهزة الأوربية ـ من راديو وجرامو فون وموسيقى الفلم الناطق ، للشعب المصرى ليزداد سنة بعد أخرى وإن فى الاعجاب الشديد والدهشة التى تقابل بها هذه المخترعات الأوربية ما يجعل تقدير كل ما يصدر عنها من الألحان تقديراً عاليا . ولقد قام أشهر مغن فى مصر فى رواية « الوردة البيضاء » التى هى أول فلم غنائى فى مصر بغناء « النشودة بحارة الفولجا » الروسية فى لغة عربية ومنذ ذلك الحين تغنيها كل القاهرة .

وإن الطبقة التى اعتادت زيارة أوربا ـ وهى الطبقة الموسرة والطبقة المثقفة ـ تنظر نظرة عالية للموسيقى الاوربية ـ وهم أقل فهما لقيمة موسيقاهم وللفرق الدقيق الاساسى بينها وبين الموسيقى الأوربية . وهكذا وجد البيانو طريقه الى الأسرة المصرية ، كما وجدت آلة الهرمنيوم طريقها الى الهند ، وكثر استعماله وذيوعه فيها كثرة فاقت ذيوع الآلات الوطنية الموروثة .

ولقد رفض مؤتمر الموسيقى العربية الطلب المقدم إليه من أصحاب مصانع البيانو ـ وهم طلاب منفعة ـ بخصوص إدخال البيانو فى تعليم الموسيقى بالمعاهد الحكومية . غير أن هذا لم يقض على مراحة هذه المستحدثات

وإن هذه الحالة لتظهر بجلاء شدة تأثير الحالة الاجتماعية فى بلد ما — مع بعدها عن الموسيقى — فى حياتها الموسيقية وتكوينها الموسيقى . وهذا درس يسجله التاريخ الموسيقى

وإنه لا يستبعد أن يأتى يوماً موسيقار مصرى يكون فى مقدور قوة ابتداعه الموسيقى إخراج تأليف متعدد الأصوات برىء من التأثر الأجنبى ، أو على الأقل يعرف طريقه الشخصى وقدرة تطوره فى الأسلوب . وهنا فقط تتغير الحالة الراهنة وتدخل الموسيقى الشرقية فى طور جديد

لهذا قد أصاب مؤلفا كتاب دراسة القانون فى أنهما وفقا

بين التجديد الذى يتطلبه الذوق العصرى من وجوب إدخال تعدد الأصوات مع عدم الاخلال بطابع الموسيقى الشرقية .

وإنا لنحمد لها أولا تلك النزعة الجديدة وهى تدوين هذه الدروس بالعلامات الموسيقية بعد أن كانت غير مدونة وكان المرجع الوحيد فيها الاعتماد على الذاكرة والتواتر . . ويحتوى العدد الأكبر من هذه التمارين المدونة على الصوت المفرد : تقوم اليدان فيه بعزف نغمات متماثلة فى ديوانين متواليين . ومن تمرين ٣٧ حتى نهاية الكتاب ، يبتدىء تعدد التصويت فتنفرد كل يد بما تعزف . وكثيراً ما يكون اقتصار اليد اليسرى على عزف النغمات الأصلية فى الديوان الاغلظ بغرض مضاعفته . وأما فى التمارين الخمسة الاخيرة فقد دخل فيها نوع من الاصطحاب الموسيقى تغلب فيه الأبعاد الثلاثية والسداسية والخماسية مع محاولة عمل اتجاهات متقابلة لاتخل بحركة الجواب أو مسافة الخامسة .

وإن المقطوعات ذات الصوتين لا تترك أثراً يشعر بتنوع من نظام الهارمونى الاوربى . وان ما توقعه المؤلفان ليظهر جلياً فى المقطوعات التى تليها . ويمكن تعليل ذلك بأنهما ، وأحدهما مرتبط ارتباطاً شديداً بالاسلوب الموسيقى الذى نما فيه والآخر بصفته مؤرخ موسيقى ملم بعظات هذا التاريخ ، لم يقبلا استبدال الموسيقى القديمة القيمة بموسيقى مستوردة مشكوك فى أمرها

وإنى الآن أمام هذه التجربة الجديدة التى جمعا فيها بين الاحتفاظ بالقديم مع عدم إهمال اندماجها فى الحركة العصرية لا يسعنى إلا أن أتمنى لهما التوفيق .



مهذب الاغانى

أهدى الينا الشاعر الموهوب ، الأستاذ اسماعيل صبرى الجزء الأول من ديوانه الذى خصصه فى « غزل الأغانى » وهو نوع من الشعر ، تتجلى فيه عاطفة الحب المقدس ، وتتمثل فيه المحاسن فى أبدع صورها

وقد ألقينا اليه نظرة عاجلة ، فالفيناه ينم عن روح غنية بالشعر والهامه ، وما يتصل به من آيات البيان

ولعلنا نفرد فيه قولا بعد أن نتم قراءته ، ونستكمل مطالعته ، ولا نكتم السيد المؤلف أننا حين وقع بصرنا على عنوان كتابه ، انصرف ذهننا إلى « مهذب الأغانى » للعالم الجليل المرحوم الشيخ الخضرى ، فيما أخرجه مختصراً من كتاب « الأغانى » لأبى الفرج

وأحسب أن هذا اللبس يقع للتأدبين جميعاً حتى يقرأوا الكتاب ويتدبروه

فنهنىء الأستاذ صبرى بمجهوده الحميد ونتمنى لكتابه الذيوع .

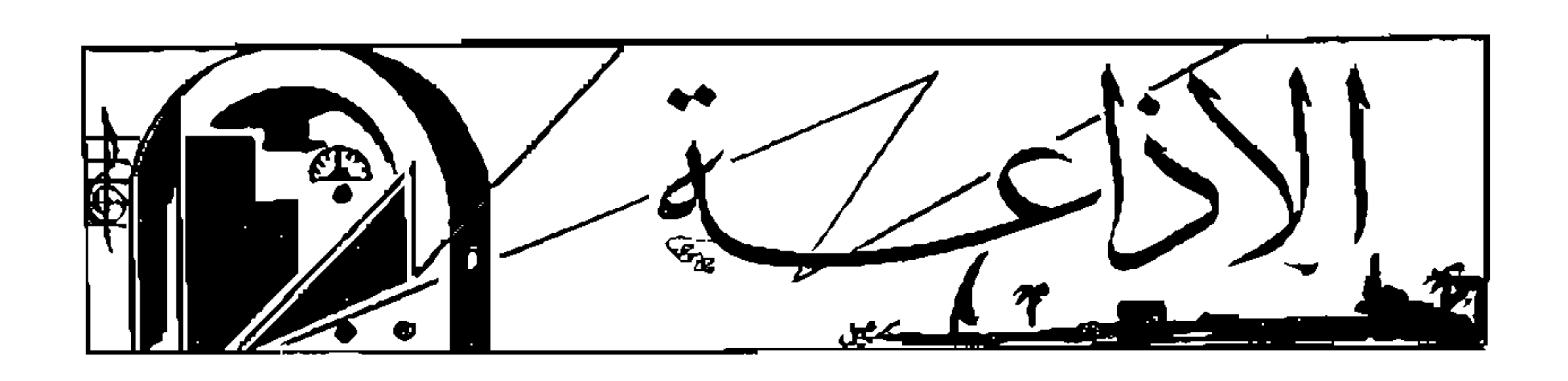
فى المعهد الملكى للموسيقى العربية

ستجتمع الجمعية العمومية للمعهد فى الساعة السادسة بعد ظهر يوم السبت أول يونيه سنة ١٩٣٥ للنظر فيما سيعرض عليها من الأعمال وستكون قرارات الجمعية صحيحة مهما كان عدد الحاضرين من الأعضاء الذين لهم حق الحضور طبقاً المادة ٢٣ من قانون المعهد

جماعة المنتخبات الصوتية

فى باريس جماعة لتسجيل المنتخبات الصوتية فى الاسطوانات ، وجهتها خدمة الموسيقى والمحافظة على طابع العصر الذى تعيش فيه

وقد تلقى معهد الموسيقى الملكى من إدارة هذه الجماعة بياناً بما هى آخذة فى سبيله من التسجيل ، وطلبت اليه الاشتراك فيه . فقرر مجلس إدارته بجلسته المنعقدة فى ١٣ من مايو سنة ١٩٣٥ الاشتراك لمدة سنة



هذا باب قصدنا فيه إلى أسمى ما يؤديه معنى النقد . فلا تخفى حسنة يجب إعلانها ، ولا نتستر على سيئة ينبغى بيانها ، ذلك بأن النقد إصلاح يقتضى المصلح أن يجود ، ويستلزم المسيء أن ينصلح

وسبيل « الموسيقى » فى ذلك الأخذ باللين والرفق . حتى يتبين وجه الصواب ، وغايتها فيه الحق . ترفع به عقيرتها ، لاتخاف لوما . ولا تخشى تثريبا

لذلك خصصت لكل باب من أبواب النقد كفوا من النقاد . تعهد فيه الاخلاص للحق والذمة والضمير .

وقد وافانا أحد حضرات المندوبين بملاحظاته على الاذاعة فى الأسبوعين الفارطين ، ننشرها له مقدرين جهده شاكرين له فضله .

« إن أريد إلا الاصلاح ما استطعت وما توفيقى إلا بالله »

المحرر

أغنية بنك مصر

لا أتحدث إليك اليوم عن بنك مصر وعيده ، وأفراح الأمة فيه ، أوائل هذا الشهر ، فقد سبقت الصحف إلى ذلك على اختلاف لغاتها ونزعاتها .

إنما الذى أعرض له هو نشيد بنك مصر ، الذى أذاعه الأستاذ محمد عبد الوهاب فى الحفلة الكبرى .

وهو نشيد أحكم الأستاذ إحسان العقاد وضعه . وأجاد صياغته . تغنى فيه بالبنك . ولم ينس مصر ، وابن مصر ، ورجال مصر ، واستقلال مصر ، ثم نسج ثوب الكرامة من دواليب الصناعة بالمحلة الكبرى . وعرج على الأسطول والمنشآت فى البحر كالأعلام . وحلق بطائرات مصر كالنسور فى الأجواء . إلى غير ذلك من الأغراض الوطنية التى عالجها فى لباقة ودقة تعبير .

فهل أحسن الأستاذ المغنى تلحين النشيد وإنشاده ؟ حتى يكون المؤلف والملحن كالحسناء وخيالها فى المرآة ؟

ذلك ما نأسف له . فان الأستاذ عبد الوهاب ، أغلب الظن حسب أن النشيد أغنية . فالتبس عليه الأمر فأخرجه كما يخرج ألحانه وأغانيه . ولم يشأ أن ينتهز الفرصة . فيخرجه نشيداً قومياً تتداوله الأجيال ، وتتغنى به الأحقاب .

هذه فرصة ضيعها الأستاذ والعود أحمد .

أجور المذاعين

شكا إلينا كثير من المذيعين الموسيقيين قلة أجورهم ، وسوء ما وصلت إليه حالهم ، من جراء هذه القلة واستعمال شريط ماركونى الذى يذيع أغانيهم بدون أجر خاص .

وهذا موضوع له خطره وأهميته . فانه يتصل بأرزاق طائفة من الناس قضى الراديو على أعمالهم ، وزاحمهم فى كسبهم فكان لزاماً أن يكون فى الراديو نفسه عزاءهم ومنقذهم .

ولكن المحطة . للأسف ، لم تنصفهم . ولم تقل عثرتهم ، مع أنهم يبذلون الجهد ، ويبلغون المشقة فى ضبط الاذاعة وإجادتها

وأمر هذه الطائفة . عجيب ، فقد ألفت المحطة بهم بين نارين أخفهما لهيب مشتعل .

فان هم تخيروا معاونيهم من العازفين من طبقة مطعون فى

كفايتها ، فسئمت إذاعتهم ، وساءت سمعتهم ، وضاعت الثقة بهم وباءوا بغضب من المحطة والجمهور عظيم .

وإن ثم غيروهم من درجة الجوديين ، المشهود لهم بالبراعة وحسن الاتقان ، أنفقوا عليهم فوق ما يتقاضونه من المحطة ، وباءوا بالخسران المبين

وما لأجل هذا أنشئت المحطة ، ولا له وجدت ، ولا يليق أن تعانى طبقة مجودة من أهل الفن ، حيفاً ، فى غير إثم ولا عدوان .

وأكبر الظن أن تحسن المحطة النظر فى أمر هؤلاء الناس ، فانهم من أبناء الموسيقى ، الذين لا تنفك تعاونهم وتعاضدهم حتى ينالوا من المحطة حقوقهم ونصفتهم .

ولعل المحطة تعمل لهؤلاء المذيعين ما يحملنا على حمدها والثناء عليها فى الأعداد المقبلة ، وإلا فلن نترك هذا الموضوع حتى يبلغ الحق مقره .

صوت القرآن العظيم

يتلو القرآن من محطة الاذاعة مقرىء ظل مدة طويلة يذيع آيات الذكر الحكيم ، نمسك عن التعرض لطريقة تلاوته أو مناقشتها ، إنما الذى نرجوه هو ألا يفرض على الجمهور فى كل مكان أن يستمع إلى مقرىء واحد . وفى مصر من المقرئين القادرين من لو تبادلوا الاذاعة لأرضوا جمهور المستمعين فى مصر وسائر البلاد الاسلامية كفلسطين وسوريا والعراق وغيرها

ونرجو أن تواجه المحطة هذا الرأى بما يستحقه من التفكير الجدى .

محمد صادق

من خير من أنجبهم المعهد الملكى للموسيقى العربية ، وطالما تنبأنا له منذ نعومة أظفاره بأنه لابد آخذ يوما ما مكانه بين زمرة مطربى هذه السنين إذ يكون قد كمل مراناً وطاب فناً .

وهاهو ذا يسمعنا من محطة الاذاعة من آن لآخر أدواراً وأغانى توفر هو على تلحينها بنفسه وألف لكل منها موسيقاها الصامتة يستهل بها إذاعته .

لقد كان موفقاً كل التوفيق فى إذاعتيه الأخيرتين .

الشيخة سكينة حسن

لقد كان لاذاعة الشيخة سكينة حسن شأن آخر . فالسيدة لها طابع خاص فى الغناء تحافظ به على تأدية الأدوار القديمة أحسن أداء .

فقد غنتنا دوراً من مقام الهاوند «كادنى الهوا وصبحت عليل» كان المذهب فيه قوراً شجياً .

وهكذا ظلت تغنى باقى أغصانه بوضوح وحلاوة فى يقدره كل من سمعها من أنصار الغناء القديم .

ابراهيم عثمان

تكاد تأخذ جميع أدوار إبراهيم طابعاً خاصاً متشابهاً ، والأدوار التى يقوم باعتباها يغلب عليها فن المرحوم والده

لقد أجهد نفسه كثيراً فى إذاعته الأخيرة : وكانت «الطبقة» عالية بحيث تبين تعب صوته فى آخر الاذاعة . . . لقد كانت وصلة الجهاركاه طيبة حقاً ولا يمكن أن نأخذ عليه شيئاً فيها

المغنى وشريطه

جرت عادة المحطة من يوم أن وفقت إلى تسجيل أغانيها بشريط ماركونى ، أن تذيع على الجمهور كل ما تأخذه من هذه الشرائط فى اليوم التالى مباشرة لصاحب الشريط ، حتى لقد نشطت أيضاً وأذاعت علينا فى الصباح ماغناه المغنون فى المساء .

ليست المسألة معرضاً تشهد فيه استعداد المحطة ، أو امتحاناً تظهر فيه براعتها فى التسجيل بهذه السرعة ، إنما المسألة مسألة جمهور يجب المحافظة على مزاجه فى السماع ، فلا نذيع اليوم عليه ماسمعه بالأمس ، لأن ذلك بالطبع يدعو إلى ملاله وانصرافه عن السماع فى وقت ندعو الناس فيه إلى سماع كل مايذاع ، فتقل ملاحظاتهم ويخف نقدهم ، اللهم إلا فئة واحدة تخرج عن حسابنا فى هذه الملاحظة ، تلك هى فئة المطربين لأنهم بطبيعة الحال ، أكثر الناس شوقاً لسماع تلك الشرائط فى أقرب وقت حتى يسمع المغنى بأذنيه المواقف التى أجادها ومواقع الضعف التى اعتورته منها وليتسنى له أن يحكم على من اشتركوا معه فى الاذاعة من العازفين ليعلم مدى عزف كل منهم ، وعلى الجملة ، فان الواحد منهم يجلس بجانب « الراديو » كناقد لنفسه تسره

إجادته فيتحدث بها إلى كل من رآه ، ويحكم عن غيره مافقد أصابه من خطأ .

ولعل المحطة تعالج هذه الحالة بحيث تجعل المهلة أسبوعا أو أسبوعين بين المغنى وشريطه . . .

محطة الاذاعة تعتذر

. . . ولما حان الوقت لسماع الوصلة الثانية للأستاذ محمد عبد الوهاب ، وكان الجمهور ينتظر شريط « الوردة » بثوبها القشيب ، بعيدة عن مناظر حدائق عزبة جلال باشا فى رواية الوردة البيضاء ، إذا بادارة المحطة تفاجىء السامعين باعتذار غريب ينم عن أن حادثا قد طرأ فحال دون إذاعة الشريط ، فأيقنت فى الحال أن هذا العذر الطارىء ليس ما أصاب الشريط من كسر كما أعلنت المحطة . وإنما هو عدم رضاء واحتجاج من بعض الشركات التى عبأت وسجلت أغانى الوردة البيضاء .

على أن الواجب كان يقضى أن تتدارك المسألة بالشكل اللائق فى الوقت المناسب قبل وضع جمهور المستمعين فى كل مكان أمام أمر واقع ونسمع بدل ذلك عزفا ثنائيا لبيانو وكمان يدوى بلا مبرر فى منتصف الليل مع أن برنامج الاذاعة هذه الأسابيع قد طفح بالثنائيات والثلاثيات والرباعيات ؟

برنامج الإذاعة الموسيقية

في المدة من اول يونيه سنة ١٩٣٥ لغاية ١٤ منه

السبت أول يونيه سنة ١٩٣٥

صباحاً : الخماسي الشرقي

مساء : الشيخ علي الحارث ورياض السنباطي ، عود منفرد ،

الأحد ٢ يونيه

صباحاً : فرقة موسيقى بلوك الخفر

مساء : مغنى وآلات ـ علي عبد البارى

الاثنين ٣ يونيه

صباحاً : أوركسترا حسن أبو زيد

مساء : ثنائي الليثي

الآنسة أم كلثوم

بيانو منفرد

الثلاثاء ٤ يونيه

صباحاً : أوركسترا العاصمة

مساء : فرقة الراديو الشرقية

الأربعاء ٥ يونيه

صباحاً : رباعي العقاد

مساء : مغنى وآلات ـ الشيخة سكينة حسن

منولوجات فكاهية ـ حسن صالح

الخميس ٦ يونيه

مساء : مغنى وآلات ـ عزيز عثمان

منولوجات فكاهية ـ موسى حلمي

الجمعة ٧ يونيه

صباحاً . فرقة موسيقى مدرسة البوليس

مساء : مغنى وآلات ـ محمد صادق

عود منفرد ـ رياض السنباطي

السبت ٨ يونيه

صباحاً : الخماسي الشرقي

مساء : مغنى وآلات ـ صالح عبد الحي

قانون منفرد ـ مصطفى بك رضا

الأحد ٩ يونيه

صباحاً : مزمار بلدى ـ حافظ على وفرقته

بيانو منفرد ـ فؤاد حلمي

مساء : مغنى وآلات الآنسة مفيدة احمد

الأثنين ١٠ يونيه

صباحاً : أوركسترا حسن أبو زيد

مساء : فرقة موسيقى اليد المصرية ـ محمد بدوى ومحمد القصبجي

مغنى وآلات ـ الآنسة أم كلثوم

بيانو وكمان

الثلاثاء ١١ يونيه

صباحاً : أوركسترا العاصمة

مساء : فرقة الراديو الشرقية

الأربعاء ١٢ يونيه

صباحاً : رباعي العقاد

مساء الآنسه احسان عبده

منولوجات فكاهية ـ حسن صالح

الجمعة ١٣ يونيه

صباحاً : أوركسترا محمد حسن الشجاعي

مساء : مغنى وآلات ـ عبد الغني السيد

منولوجات فكاهية ـ محمد ادريس

مغنى وآلات ـ الشيخ محمود صبح

عود منفرد ـ رياض السنباطي

السبت ١٤ يونيه

صباحاً : الخماسي الشرقي

مساء : صالح عبد الحي

قانون منفرد ـ كامل ابراهيم

موزار 

MOZART

٢

ـ ماذا ؟ موزار يجيء إلى فينا ؟

ـ نعم وأى عجب فى هذا ! استدعيته لا لأمهد له سبيل الشهرة وإذاعة الصيت ، ولكن ليكون فى خدمتى وطوع أمرى ، ويجب أن يفهم ذلك جيداً ساعة وصوله إلى هنا . يجب أن يدين أهل فينا جميعاً بقدرة سالسبورج ويلمسوا عظمتها . يجب أن تبعث فى نفوسهم من دواعى الدهش مايسحر ألبابهم . ليس عندهم من يعادل موزار أو يطاوله

ـ أمرك ياصاحب السمو ـ طاعة لأمرك . إن موزار حديث الناس هنا وإن فينا بأسرها سيطير بها السرور حين تعلم أن نيافتكم

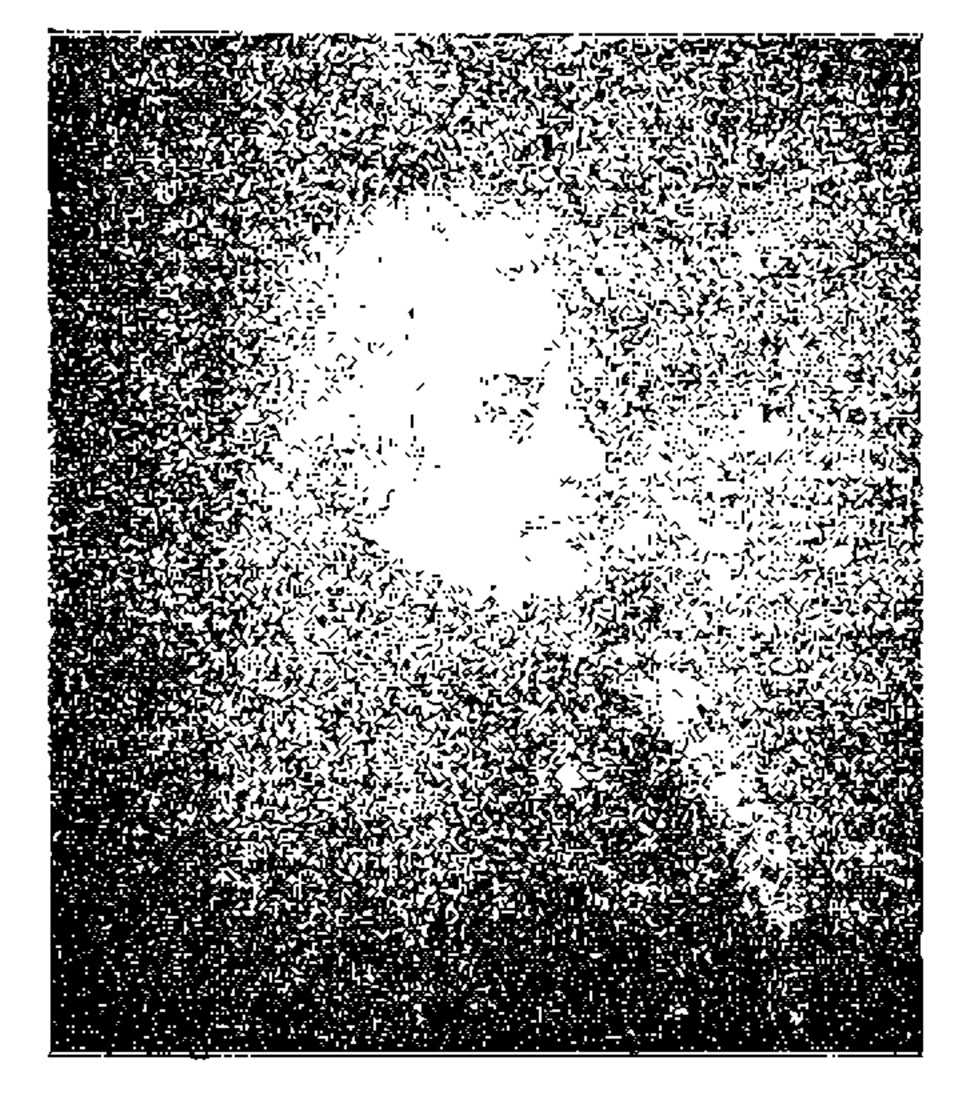
ـ لاترد حرفا . أكتم هذا الخبر عن أهل فينا لتكون المباغتة أشد وأعظم . لاتبح بكلمة مما دار بيننا . سأتكل عليك وحذار . استودعك الله .

خرج الجراف يكاد يكون مذهولا حائراً ولكن لديه من المشاغل مايذهب عنه الروع والحيرة غير أن شيئاً واحداً حق عالقا بذهنه هو أن أيام السرور والمرح التى قضاها فى فينا قد انقضت ولو إلى حين ، فلقد كان المطران لايحتاج إليه إلا فى النادر فكان لدى الجراف من الوقت مايمكنه من غشيان احتفالات الكرنفال على اختلاف نزعاتها ، أما الآن فلا بد له من التفرغ لإعداد مايلزم لإقامة رجال البلاط والحاشية حتى إذا أتم ذلك كان عليه أن يلازم الأمير طوال اليوم يترقب أمره وإشارته . ضاق صدره بهذا الهاجس فتنهد تنهداً عميقاً وانصرف إلى حجرته .

كان صباح اليوم السادس عشر من مارس سنة ١٧٨١ مشرقا بهيجاً . صفا سماؤه ، ونقيت زرقته فاستقبله الناس بالبشر والتهليل .

أقبلت عربة البريد تتهادى فى مرورها بيتلدورف وهيتسنج من ضواحى فينا ثم تخفف السير وهى تعبر بوابة فينا .

لم يكن السفر فى هذه العربة مريحاً على التحقيق . قد كان المسافرون ،



موزار

لتعبهم . يشتجرون لتافه الأمر ، ويصحبون لأحقر الأشياء وهم يجهلون أن يتبعهم موزار ، ويتصايحون كلما ارتجت العربة وتزلزلت من مرورها على الأحجار فيضغط الركاب بعضهم على بعض ، فتضطرب أجسامهم . وترتج أدمغتهم ويسارع بعضهم إلى نافذة العربة يتعجل الوصول ، ويتبين الموقف

وشد ما أحس السفر الآمهم حين خفف السائق من سرعة الخيل ـ وفاق التعلبات ـ وبعد في بوقه أغنية من نسيم الربيع .

وصلت العربة أخيراً إلى ميدان استيفان في الساعة التاسعة صباحا فاندفع موزار من ذلك المركب العتيق . وأعضاء جسمه تتوجع جميعاً من طول السفر ومشقته . وهو يقول . أشكر لك من كل قلبي . فحملق فيه غلام صغير كان إلى جانبه مستطلعا فقال له موزار . هل تساعدني على حمل حقيبتي إلى شارع سحر مقابل بعض دريهمات ؟ .

فرح الصبي . وكان بالطبع في حاجة الى الدراهم . وتلقف الحقيبة من السائق وحملها متلهفا

وقف المارة والمتسكعون في الطرقات يتساءلون القادمين ويتغامزون عليهم ، وهي فرصة خلقت لهم موضوعاً جديداً يشغلون فيه ألسنتهم وأفانين أدمغتهم

أمام باب القصر ألقى موزار عصاه واستقرت به النوى فتلقاه البواب ساخراً يقول

ـ هيه ياسيد موزار . إقترب . جئت في آخر لحظة ، قبل فوات الوقت إنه في انتظارك . فوق يترقب مقدمك بفارغ الصبر . لقد سبقك رجال الحاشية . هم جميعاً هنا من ثلاثة أيام . أسرع وبادر بالصعود إلى الطابق العلوي

كان الأمير يستقبل بعض الزوار ، فارتقى موزار السلم قفزا حتى دخل البهو . ويظهر أن طول عهده أنساه المتبع من التقاليد فقد رغب في دخول حجرة الاستقبال دون استئذان لولا أن أنجل باور جذبه من طرف ردائه وزجره قائلا

ـ لاتعجل فما تفيدك العجلة شيئاً . . آه ! ! أنت موزار ؟ سلام الله . كيف حالك ؟

ـ أشكر لك فضل سؤالك عني ، ولكن لماذا لايسمح لي بالدخول ؟

ـ بالترتيب . من حضر الأول فالأول

ـ لكني ، إلى الأمير ، أشد حاجة من غيري إليه

ـ جائز . لكن ذلك لايغير التعليمات التي صدرت إلي . انتظر حتى يأتي دورك وأعلن خبر قدومك

جلس موزار يتململ من الغيظ وينتقل من مقعد إلى مقعد كلما أخلى الرجل الذي يسبقه مكانه . وكذلك عاد موزار إلى قيود الخدمة، وسلاسل الوظيفة بعد أن استمرأ لذة الحرية في باريس وميونخ فنانا مبدعا يفعل مايشاء ولهذا ظل طوال وقته يمضغ النواجز . ويضغط على أسنانه كأنه يبتلع دواء مراً

أوشك الرجال الذين سبقوه إلى الزيارة أن ينتهوا . وجاء دوره فناداه أنجل باور باسمه فنهض مسرعا ودخل حجرة الاستقبال بقلب يخفق اضطراباً

هنالك كان المطران يتبوأ عرشه في ردائه القرمزي ، رداء الكرادلة ويداه فوق صدره . والشمس تملأ الرحب بأشعتها الذهبية فتلوح ثياب المطران كأنها في أتون من لهب ، ويتلألأ في صدره صليب المطارنة وتشع من أحجاره الكريمة ـ الماس والياقوت والفيروز ـ أضواء تمثل جميع ألوان قوس قزح

بهرت موزار هيبة المطران وأبهته فانحنى إلى الأرض صامتاً . ساد سكون رهيب لم يدم طويلا فقد رنّ صوت المطران في حدة يقول لموزار . اقترب . فتقدم موزار خطوات فصاح به المطران . قف . فوقف الموسيقار ينتظر مايتلقاه من الخطاب والحادثة

صوب المطران إليه بريق عينيه فتمنى موزار لو تبتلعه الأرض ولا يتلقى سهام تلك النظرات القاسيات المليئة بالحطة والامتهان . إنقضت لحظة رهيبة كاد موزار يموت من هولها

ـ هل أنت رئيس فرقتنا الموسيقية ؟ أأنت فولفجانج أماديوس موزار ؟

وجه المطران إليه الخطاب في إنكار كأنه لايعرفه فأجابه الفتى موزار ، في شيء من الشمم

ـ نعم . أنا موزار

ـ كدت لا أعرفك من طول اغترابك وبعادك . آه . هكذا تظل بعيداً عن سيدك ، بعيد الدار ، نائي المزار ، تلهو وتمرح فارغ البال كسلان معربداً

علا الدم في رأس موزار واشرأب ببصره إلى المطران يفحصه بأشعة عينيه الجذابتين وقال

عفواً ياسيدي ليس الفراغ ولا الكسل ولا العربدة من طبعي ولا هي في خلقي . إعتقد يامولاي أنني ماأضعت لحظة من أجازتي عبثاً

ـ أتسمي ماتأتيه من الألعاب الموسيقية عملا وشغلا ؟ حسناً

ستكلم فى هذا بإيضاح . إن إخوانك الموسيقيين جميعاً الذين استدعيتهم الى هنا لبوا على جناح السرعة وأطاعوا أمرى وجاءوا مسرعين ومضوا هنا ثلاثة أيام . واليوم فقط تجيء أنت . فكيف أستبيح لنفسك هذا التأخير وارتكبت هذا التقصير ؟

- ياصاحب الامارة العالية . إن مواصلات البريد لم يوح تأخرت لتراكم الثلج فتعذر على الوصول فى الأوان . كان الثلج ياسيدى مخيفا مرعباً

- حجة فارغة

أراد موزار أن يجيب ولكن المطران قاطعه قائلا

- لاعذر . أعرفك مدى حياتك خبيثاً ، كذوبا ، مستهتراً . ثم استوى على ساقيه وصاح

- سأنتقم منك . وستكفر عما جنت يداك

- الأمر لك ياصاحب الامارة العالية

عاد المطران فجلس متوركا موزار ثم خاطبه فى لهجة أخف حده قائلا

- فى الساعة الرابعة من مساء اليوم ستكون الفرقة على استعداد فى الصالة الكبرى ، وقد تم وضع البرنامج . إطلع عليه عند برونتى . سيغنى شيكاريللى . وأنت ستصحبه . فاهم ؟

- نعم .

- شيء آخر . لدى عمل كثير فيجب أن تكون بين سمعى وبصرى ولهذا أمرت أن يعدوا لك الحجرة الصغيرة التى تجاور كليسايير ، فيها تبيت ، وفيها تحضر أعمالك . . إنتهيت . إذهب . وأشار بيده إلى الباب فخرج الأستاذ الشاب

خرج موزار يترنح كمن أصيب بحجر فى رأسه . وقصد فى الحو إلى الحجرة الصغيرة التى خصصت له ، هنالك ارتمى على مقعد ، وانسرح عليه ، وفرج بين قدميه يكاد يكون مغشياً عليه

ياللهول ! أهذا هو موزار الذى دوى العالم باسمه . وهتفت له ايطاليا وفرنسا وباڤاريا ؟ أهذا هو موزار الذى حملته الأيدى والأكتاف ؟ أهذا هو موزار الذى يتلهف العالم على رؤيته ، والذى ينزل من قلب الدنيا منزلة لم يسبقه إليها أحد ؟

وتى ! وى ! يا إرادة السماء أين المعدلة ؟ أهكذا يخضع الأتباع إلى مسوعيهم ، فيتحكمون فى أجسامهم ، وأفكارهم ، ومشاعرهم ؟

أى زمن هذا الشيء ؟ الذى يحمل أقدار العباقرة وذوى الجهود الجبارة تحت رحمة مثل هذا الأمير المتصلف ؟

ليس لنفس أبية أن تعيش فى هذا الجو الموبوء بجهالة الغطرسة ، إنما يمكن إلى هذا العيش نفوس الأذلاء العابد . . أيقف موزار بأبواب الردهات . وجدران الحجرات يحيى من يريد ومن لا يريد . ثم لايخطو خطوة ، أو يتحرك حركة إلا إذا صدر له أمر ؟ موزار ! ذلك الرجل الفنان العبقرى الذى يصافحه خارج بلاده . الملوك والأمراء مصافحة الصديق المحبوب ، يقف بباب أميره ذليلا ، كسير القلب ، مهيض الجناح ؟

سحت عينا موزار ، وفاضت بالدمع مقلتاه ، وخر جاثيا يصيح : ما هذه الحياة المزعجة ؟ وما هذا العيش المر ؟ ثم أجهش فى البكاء .

فى هذه اللحظة فتح باب الحجرة ، فى هدوء ، فإذا كليسايير

مستشار البلاط ، يجول ببصره فى أرجائها ، حتى إذا وقع بصره على موزار ، اندفع إليه متهللا ، مادآ له ذراعيه ، يريد أن يحتضنه وهو يقول فى لهفة : « موزار ! عزيزى موزار ! » وقبض على كلتا يديه ، فاذا بهما تسقطان كأنهما يدا قتيل .

فزع كليتماير ، واشتدت دهشته ، وزادت حيرته ، وكاد يذوب من هول الموقف ، حتى إذا تمالك نفسه صاح

– موزار ! ياصديقى ، ماذا بك ؟ ما الذى أصابك ؟ نفس عنى وتكلم . أنظر إلى ياصاحبى ، ألست ترانى ؟ أنا هنا بين يديك ، أنا كليتماير ، صديقك الوفى القديم ، حياتى رهن إشارتك ياموزار تكلم وأرح نفسى فانى أخشى عليها التلف .

هنالك نهض موزار ، وارتمى فى حضن صديقه يقبله ، ويبلل وجنتيه بدمعه ، ويحاول الكلام فتخنقه العبرة ، حتى إذا سكن جأشه قال فى حسرة

– معذرة ياصديقى وألف معذرة ، إن هذا الأمير كان شره مستطيرا ، نعم أصبحت غلاظته لاتطاق ، وصلفه لايحتمل .

– هون عليك ياموزار ، وسكن من روعك ، ألا ترى أننا نعانى جميعا قسوة هذا الرجل وجبروته ؟ بل لعلك أحسن حالا منا ، وخير ألا يتصدى له الانسان فى طريق أو عمل . خرج نفسك ياصديقى أنك لم تعتد ماتعودناه نحن على تعاقب الأيام والسنين ، لم نعد نتبرم بخشونته ولا كبريائه ، ولا غطرسته ، شأننا شأن الكلاب تعودت الضرب ... ولكن قل لى ياصديقى ، كيف كان حالك فى الخارج مدة إجازتك فى ميونخ

لمع السرور فى عينى موزار ، حين ألقى عليه هذا السؤال ، وانطلقت أسارير وجهه وأخذ يقص على صديقه منشرح الصدر مسروراً

فلما انتهى قال كليتماير

– والآن ياصديقى ، ألم تر أن لك منافذ أخرى تستطيع منها أن تتحرر من العبودية ، وأن تحطم السلاسل والأغلال ؟ أى شىء أسهل عليك من هذا ؟ وأنت غير مقيد ولا مغلول ؟ حين تضجر نفسك ياصديقى ، فما عليك إلا أن تعبىء متاعك ، وتتكل على الله وترحل ... أما نحن ، ياموزار ، فلا مفر لنا من احتمال هذا الضنى بل وحسبانه نعيماً

– كلا ، ليس أمرى من السهولة بحيث قدرت ، ياكليتماير ، فلا تنسى أن والدى يقيم فى سالسبورج ، تحت رحمة هذا الشيطان ، نفساً ولحماً وعظماً . أنه لينزل بوالدى المسكين غضب نقمته إذا جرؤت أن أتحرر فى الذهاب أنى شئت . ولو لم يكن والدى مرتبطاً بالوظيفة لعرفت من زمن ، أين ابتنى مجدى ، وأخلد ذكرى ، وأرفع إلى السماكين شأوى

أى ربى ! ماذا يصنع أبى إن صب عليه الأمير جام غضبه ، وسامه ألوان العذاب ؟ أأكون له مورد نقمة ، وما أعددنى إلا لأكون له منبع نعمة ؟ أى أبى ! من أجلك أعانى ، وفى سبيلك أحتمل ، وليفعل الله مايشاء ... ألا تدرى ، ياصديق ، أن كتاب مدرسة الكمان ، الذى ألفه أبى يدر عليه ربحا وافراً ؟ ثم ألا تعلم أنه لو استقال لانفض تلاميذه من حوله وأصبح معدماً ؟ على أن المطران إن غضب على أبى ، لايحل غضبه عليه وحده ، بل يصيب كل من اتصل أو يتصل به

– قد يكون هذا حقا ، ياموزار ، فما يمنعك أن تأخذ معك أباك وأختك ؟ وفى مهارتك وعبقريتك ما يكفل لهما الهناءة ورغد العيش بل والسعادة جميعا ؟

– لكى أضمن ذلك يجب أن تكون لى وظيفة ثابتة ، ومن أين لى ذلك ؟

– أأنت الذى تسأل هذا السؤال ؟ كلا ، ياموزار ، لست أنت الذى يقول هذا القول ، فان فى اسمك وشهرتك مايملأ سمع الدنيا ، وستعرف قريباً مكانتك من قلوب أهل فينا بأجمعهم . إن المدينة اليوم قد حشدت تنتظر رؤيتك ، وهى من سرورها ، تكاد تخرج من إهابها ، وإنها لتستبطىء الوقت الذى ستراك فيه ، وتود لو استطاعت أن تنهبه نهبا

– كلام حلو ياصديقى تجاملنى به ، فلك شكرى لقاء رقة عواطفك

– أقسم لا أنطق إلا حقاً ، ياموزار ، ولقد سمعت ، من زمن قريب ، فى حفلة موسيقية عند سوارتزنبرج ، ثناء فيك يقصر عنه الثناء ، ومديحاً يتضاءل معه كل مديح ، تناولوا ، أوبراتك ، الجديدة بالاعجاب والاكبار ، حتى أن الجراف كولوريدو ، والد المطران المتصلف ، دفع ولده لاستدعائك حتى يسعد بمشاهدتك قبل العودة إلى سالسبورج . وإن النبيلة تون ، زوجة الجراف ، شديدة الاعجاب بك ، وهى لذلك تشترى كل مؤلفاتك أنى كان مقرها ومهما كان ثمنها .

تنبه ياموزار ، ولا تجهل نفسك ، بعد ظهر هذا اليوم ستحضر هذه

السيدة الحفلة الموسيقية ، وسأجتهد أن أعرفك إليها ، وأقدمك لها وهنالك تشهد بنفسك صدق كلامى

فى هذه اللحظة قرع جرس البواب فى الطابق السفلى ، مؤذنا بدنو وقت تناول الطعام . فقال كلبنمار

ـ آسف ياصديقى ، فقد وجب أن أتركك الآن .

فقال موزار فى غضاضة وحسرة

ـ نعم ستجلس أنت إلى مائدة الخاصة ، وأتناول أنا طعامى مع الخدم

ـ صدقت ! فى هذا المعنى على الأخص ، يجب أن يجد الحديث مع المطران وسأتحدث معه مليا ، يشاطرنى فيه أركو وبيسكى اللذان يتعديان سنا ، لانهما يريان رأيى ويعمان إحساسى

ـ لكنكم ، ياسادة . لستم قضاة ، ولا تصغى لفتواكم حضرة المفتى الأكبر !!؟

ـ سنجرب ، وسنحاول إخضاعه إلى رأينا . . . إلى الملتقى فى حفلة المساء .

ثم حيا كلبنمار موزار تحية رقيقة كلها عطف وحنان ، وانصرف يكاد تذيبه الحسرة

وجلس موزار يسائل نفسه ، أينزل إلى مائدة الخدم ، يشاطرهم الأكل . ويساهم فى طعامهم ؟ أم يعف أنفة ، ولو بلغ به الأمر إلى الصيام ؟ كان الحكم للمعدة . فأصدرته قاسيا مؤلما ، فإنه لم يذق طعاماً طوال يومه . وقد استنفد السهر نقوده جميعا فلم يبق معه إلا دريهمات لاتغنى من جوع . ولو أن المطران صرف له المتأخر من مرتبه لاستطاع أن يجتنب مقعده المخزى من مائدة الخدم ، ولكنه لم يقبض منه إلا الخشونة والازدراء . وأركو رئيس الديوان ، فى مائدة الأمير ، فلا يستطيع الاقتراب منه . إذن فلا بد من الذهاب إلى مائدة الخدم . هلم إليها

نزل موزار . على مضض . فاستقبله البواب قائلا

ـ مرحبا . جئت ياسيد موزار فى الوقت المناسب . هات حقيبتك

وقبل أن يعطيها إليه . أخرج منها موزار ورقا وحبرا وقلما . ونظر إلى ساعته فإذا بها الثانية عشرة . وإذن فأمامه أربع ساعات يستعد فيها للحفلة الموسيقية

كان فى ركن الغرفة بيانو من الطراز القديم . قد يكون المطران أمر أن يوضع فيها . وهو بيانو أوتاره من ريش الغربان . يشع الصوت يكاد يكون أثراً من الآثار . ولكن ماحيلة المضطر إلا أن يركب الخشن من الأمور

ابتدأ موزار يجرب المفاتيح . ويلعب أصابعه عليها . وكان دماغه مشغولا بتأليف « روندليتو » وتلحينها وتدوينها فى الأوراق لبباغت الضيوف وحشد الحفلة بتوقيعها

ولقد أنسته الرغبة فى التجويد شعوره بالجوع ، وحاجته إلى الغذاء . مر الوقت سراعا ، وبلغت الساعة الثالثة ولا يزال موزار منهمكا فى كتابة قطعة رباعية للكمان وفى منتصف الساعة الرابعة حضر إليه برونتى : أول عازف بالكمان ، وكان يترأس الفرقة فى غياب موزار . فلما أقبل عليه انحنى له فى احترام وجلال وحياه ثم أخبره أن كل شىء تم . وأن الحفلة على أكمل استعداد . لاينقصها إلا تشريف موزار . ثم قال
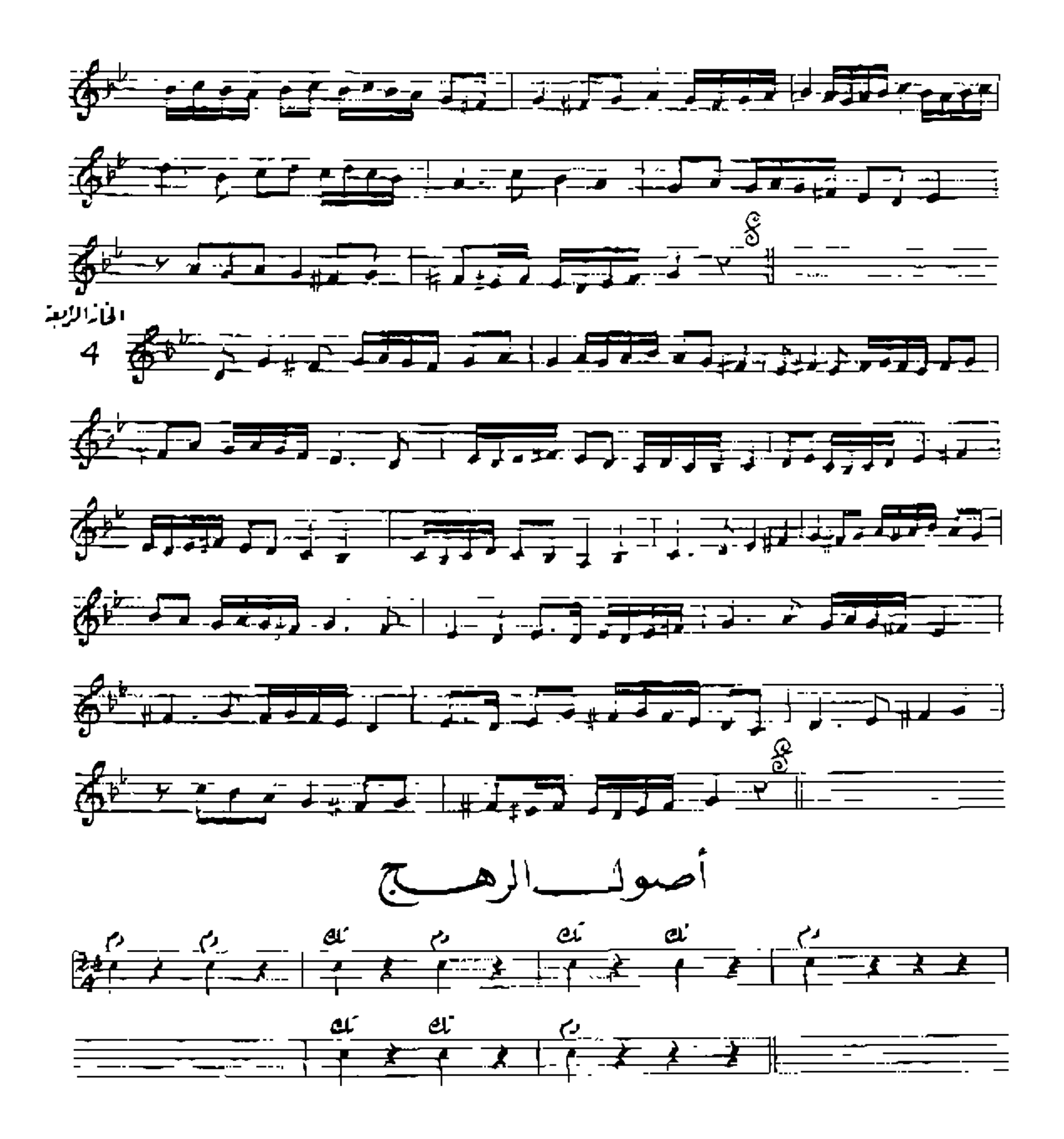
ـ أمر أستاذى

ـ أرجو أن تسرع ياعزيزى برونتى فتحضر لى رباعى الكمان إنى أريد إجراء تجربة صغيرة . لقد وضعت قطعة « روندليتو » فى سرعة وعجلة وأحب أن أتبين وقعها قبل عزفها

ـ بكل ارتياح وسرور يا أستاذى

وأسرع برونى إلى تلبية ندائه ، وخرج عاجلا . . . . فنيح ،
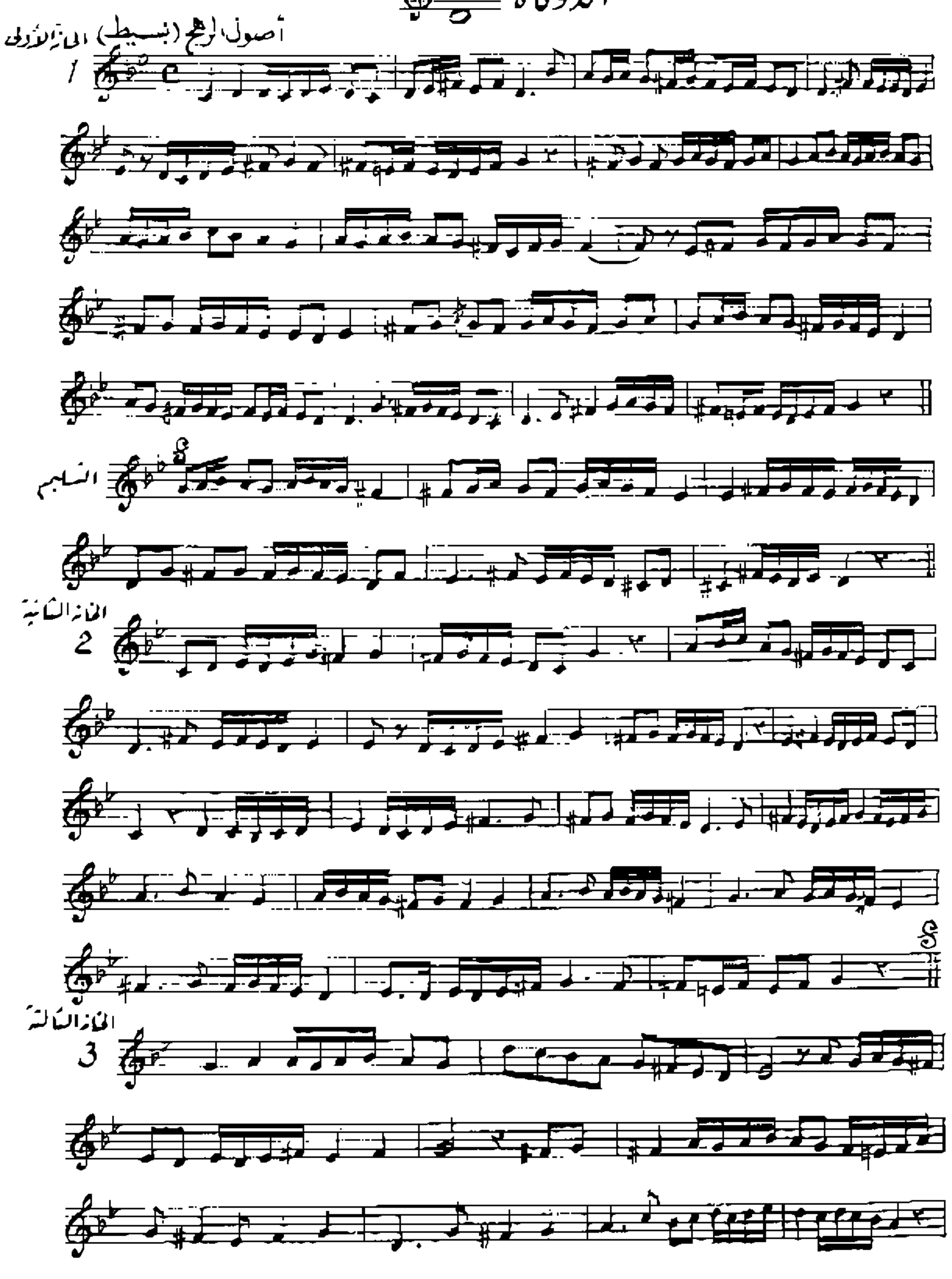




اصطلاحات

𝄲	لرفع الصوت $\frac{١}{٤}$ درجة		لخفض الصوت $\frac{١}{٤}$ درجة	𝄳
♯	" " $\frac{١}{٢}$ "		" " $\frac{١}{٢}$ "	♭
𝄰	" " $\frac{٣}{٤}$ "		" " $\frac{٣}{٤}$ "	𝄭
×	" " ١ "		" " ١ "	𝄫
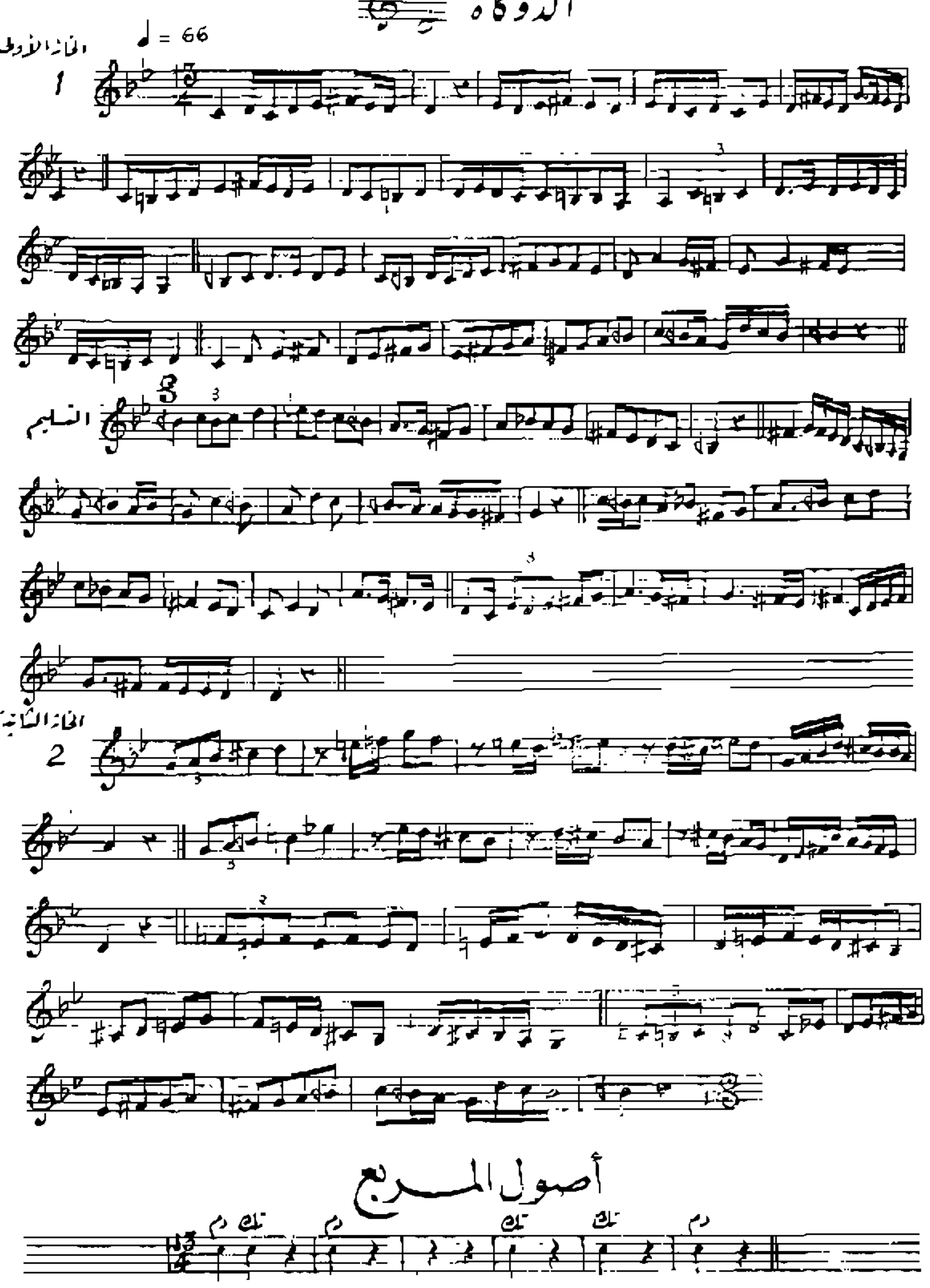
بشرو حجاز همايون ولي دده

الدوكاه

من سجل المعهد



مربع حجاز للأستاذ صفر علي



que arabe avec ses instruments, ses sciences et ses arts, pendant de longs siècles et même jusqu'après la Renaissance. L'usage du « oud » subsista en Europe jusqu'au XVIIe siècle où il fut remplacé par le clavecin, instrument plus approprié à la musique européenne, basée essentiellement sur l'harmonie.

De même l'Europe continua jusqu'au XVIIIe siècle à employer la notation instrumentale sous forme de tablature montrant la position des doigts sur les cordes et la façon de jouer. Ce genre de notation avait été emprunté aux Arabes.

C'est à cette époque brillante que Haroun Al Rachid ordonna à Ibrahim el Moussili, Ismail Ibn Gamia et à Foulaih Ibn Abi Al Aoura de recueillir cent airs et d'en choisir dix, puis trois qui furent ainsi répartis : un air «khafif taqil Awal» de Mâabad, un air « thakil thani » de Ibn Sorieg et un air « thaqil thani » de Ibn Mohrez.

La musique arabe fut fortement influencée, à l'époque Abbasside, par la musique persane à laquelle elle emprunta un grand nombre de termes et d'expressions.

Cette influence d'ailleurs ne s'exerça pas seulement sur la musique mais encore sur les autres arts et sur les sciences.

L'Andalousie.— Les Ommeyades conquirent l'Andalousie et y portèrent la civilisation Arabe. Ce pays vit fleurir les arts et les sciences et propagea sa lumière en Europe, qui ne s'était pas encore réveillée de son sommeil. Grenade la capitale de l'Andalousie, fut un centre intellectuel actif et Séville brilla par ses poètes, ses musiciens et ses luthiers. Au dire d'Ibn Khaldoun, lorsqu'un savant de Séville mourait et qu'on voulait vendre ses livres à un prix élevé, on les envoyait à Grenade, et, à l'inverse, lorsque dans Grenade mourait un musicien, on envoyait ses instruments et ses manuscrits à Séville où la musique était en grande faveur.

Les Khalifes d'Andalousie furent des zélés protecteurs des lettres et des sciences, tel El Hakam II qui ne réunit pas moins de 400,000 volumes. Ils mirent également la musique en honneur, tant et si bien que le goût s'en répandit dans toutes les classes de la société.

Aux divers instruments de musique apportés par les Arabes s'en ajoutèrent beaucoup d'autres parmi lesquels on peut citer : des instruments à cordes, « oud » complet à cinq cordes, « chahnard», qui est en genre de «oud» « tounbour », « quithara », « mizhar » « quinnara », quanoun », « nouzha », « rebab », « kamano », « chaqra », (michhqar).

Des instruments à vent : « mizmar », « sourna », (sournay), « nay », « chababa », « yurâ », « zummara », « qussaba », « maousoule », et « souffara ».

Des instruments en cuivre : « bouq » et « nafir ».

Des instruments à percussion : « doufff », « ghorbal », « bandir », « sangs », « kassat », « moussafiqat » « qadib », « naqqara », « qassâa », et « tabl ».

L'effort des musiciens ne porta pas seulement sur les instruments mais aussi sur les compositions. Ils y créèrent de nouveaux genres parmi lesquels la « nawbah ». Cette importante variété de musique andalouse se composait, au début, de quatre pièces ayant chacune un nom distinct. Elle finit par comprendre cinq pièces. Les musiciens inventèrent aussi les « zagals » et « mouachahates ». Ces genres passèrent en Afrique Septentrionale, en Egypte et en Arabie où ils se sont conservés jusqu'à nous, grâce à la tradition.

Parmi les musiciens les plus renommés de l'Andalousie se trouve Ziriab, disciple d'Ishak el Moussili. Ayant fait ses études à Baghdad il se transporta en Andalousie sous le règne du Khalife Abd el Rahman ibn el Hakam. Il fut un musicien de grand talent et un savant éminent. C'est lui qui, en Andalousie, ajouta au « oud » la 5ème corde et qui employa, pour jouer du « oud », la plume d'aigle au lieu de l'archet en bois qui était alors en usage.

Ziriab eut le mérite de créer une méthode rationnelle d'enseignement. Avant lui, il était d'usage que l'artiste répétât son air plusieurs fois à ses élèves jusqu'à ce qu'ils l'eussent appris. La nouvelle méthode de Ziriab consista à diviser l'enseignement en 3 phases : (1) étude du rythme mélodique simple par la lecture de la poésie avec temps marqué sur le « doufl » ; (2) étude de la mélodie simple ; (3) ornement de la mélodie et la recherche de l'expression des sentiments.

Il étudiait la voix de ses élèves avant de leur donner son enseignement. Il demandait à l'élève, assis sur un petit tabouret, de crier à haute voix « Ya Haggam » ou de répéter le son « Ah » sur tous les tons de l'échelle musicale.

Ziriab laissa un grand nombre d'airs que l'on évalue à environ 10.000.

Parmi les autres musiciens célèbres, on peut citer aussi Aloun et Zarqoun et parmi les esclaves (qianes) Azera, Fadl et Moràa.

L'Andalousie demeura pendant cinq siècles un centre intellectuel florissant où l'on venait des autres pays d'Europe pour étudier les sciences et les arts auprès des savants arabes de ses universités. Les ouvrages les plus connus étaient alors ceux d'El-Farabi d'Ibn Sina et d'Ibn Rochd, qui furent traduits en latin et se répandirent dans les autres pays d'Europe. Les ouvrages des anciens Grecs qui avaient été traduits en arabe passèrent également en Europe.

Ceux qui allèrent étudier la musique dans les pays islamiques traduisirent avec leurs collègues un grand nombre d'ouvrages arabes sur la musique tels que les livres d'El-Kindi, de Thabit Ibn Qorra, de Zakaria El-Razy, d'El-Faraby, d'Ikhouan El-Safa, d'Ibn Sina, d'Ibn Baga.

Même après la chute du royaume arabe d'Andalousie, les rois chrétiens gardèrent dans leurs palais des musiciens arabes. Jusqu'au début du XIVe siècle, ces rois continuèrent à attirer les musiciens arabes et à les inviter avec les danseuses à leurs fêtes. Un poète espagnol composa pour ces musiciens et danseuses un grand nombre de chants en arabe. Les instruments de musique arabe se répandirent dans le sud de l'Europe où ils conservèrent leurs noms arabes, comme l'«oud», le « quithara », le « nakkara », la « rabâb », le « tounbour ». Comme les instruments ne se répandent qu'avec leur propre musique, l'Europe demeura conquise à la musi-

composition. De nouveaux instruments furent mis en usage et on peut entendre jusqu'à cent esclaves jouant à la fois. Musiciens et chanteurs furent admis dans l'intimité des Khalifes.

Baghdad, fondée par Al Mansour, devint la capitale du Khalifat, le centre des richesses de l'Orient, la ville où brillèrent les sciences et les arts, en particulier la musique.

Al Mahdi, fils d'Al Mansour était grand amateur de musique et de chant. Il avait d'ailleurs une voix qui passait pour la plus belle de son temps. Son palais était toujours plein de musiciens.

Par une nouvelle faveur, dès l'époque des abbassides, la musique ne fut plus considérée comme une profession déshonorante. Il y eut même des jeunes gens d'un rang élevé qui osèrent s'y adonner. Tel fut Ibn Gamih, un des descendants de Qoreich, tel encore le prince, Ibrahim Ibn El-Mahdi, dont le souvenir nous a été transmis dans plusieurs ouvrages de littérature.

Le Khalife Al Wâthiq était lui aussi musicien et compositeur de talent. Nous lui devons une centaine de morceaux. Son jugement sur Ishak el Moussili montre bien en quelle estime étaient tenus les musiciens auprès des Khalifes de cette époque. Al Aghani (vol. 5 p. 285) rapporte en ces termes ce que le Khalife disait d'Ishak el Moussili : « Ishak n'a jamais chanté devant moi sans me donner l'impression que mon royaume devenait plus grand. Ishak est un don de Dieu auquel nul autre don ne peut être comparé. Si l'on pouvait acheter la vie, la jeunesse et la vigueur, je les lui aurais achetées, m'en eût-il coûté une partie de mon royaume ». Le Khalife Al Hadi offrit en un seul jour 150.000 dinars à Ibrahim el Moussili, lequel devait dire plus tard : « Si Al Hadi avait vécu, nous aurions construit les murs de nos maisons en or et en argent ».

Les Khalifes Abbassides portèrent à la musique et aux musiciens autant d'intérêt que les Khalifes Ommeyades eux-mêmes. Nous avons vu Yazid ibn Abdel Malak honorer Habbabah, le Khalife Al Walid Ibn Yazid soigner Mâbad dans son palais et assister à ses obsèques aux côtés d'El Ghamr, frère du Khalife.

On voit par ces quelques exemples, combien les Khalifes honoraient la musique et le chant à cette époque précisément la plus florissante de la civilisation arabe.

On ne peut, en rappelant ces faits, s'empêcher de comparer cette situation à celle des musiciens européens jusqu'au commencement du XIXe siècle, c'est-à-dire plus de mille ans après l'époque dont nous venons de parler.

Tels de ces musiciens connurent la pauvreté et l'humiliation. Mozart, un des plus grands génies de l'art musical, vécut au XVIIIe siècle. A la suite d'un voyage triomphal en Italie il obtint le titre de Amadeus. Bien que son nom fût célèbre en France et en Angleterre, il dut accepter d'entrer au service du gouverneur de Salzbourg, sa ville natale, comme simple valet.

Haydn et Beethoven n'eurent pas un sort plus heureux.

C'est sous les Abbassides que fut construite la première Université Arabe destinée à l'enseignement des sciences et des arts. Al Mamoun, son fondateur l'appela « Beit el Hekma », la maison de la sagesse. De grands savants tels que Yehia ibn Mansour et le groupe connu sous le nom de Banou Moussa, traduisirent les ouvrages grecs relatifs à la musique.

Grâce aux encouragements des Khalifes, Al Kindi et Al Farabi écrivirent leurs ouvrages de musique dont nous parlerons plus loin.

C'est vers cette époque que l'on songea à fixer les règles de la musique arabe. Après Younès l'auteur ommeyade, auquel nous avons fait allusion, ce fut Ishak el Moussili qui, le premier, s'occupa sérieusement de composition musicale. Après lui, Al Khalil ibn Ahmed écrivit « Kitab Al Nagham » et « Kitab Al Ikaa » qui furent les premiers ouvrages de caractère scientifique. Puis vint Ishak ibn Yacoub el Kindi qui les surpassa puisqu'il écrivit plus de sept volumes sur les sciences et les théories de la musique et qu'il fut le premier à employer une notation musicale scientifique à l'aide de l'alphabet.

Après El Kindi, Abou Nasr Mahmoud El Farabi fut un des arabes les plus versés dans les sciences grecques. C'était un musicien jouant parfaitement du « oud ». Il écrivit plusieurs ouvrages, notamment « Kitab Al Moussiqa al Kabir » dans lequel il fit un exposé des règles et des caractères de la musique arabe, exposé auquel les générations suivantes ont toutes été redevables.

Parmi les musiciens célèbres de cette époque, citons : Hakam el Wadi, Ibrahim el Moussili, Ibn Gameh, Yehia el Makki, Ishak el Moussili, Zalzal, Foulaih ibn Abi El Aoura, Mokhareq et, parmi les chanteuses, Hazl.

Certains auteurs prétendent que les Arabes ont négligé d'écrire la notation. Ils s'appuient sur le fait que le grand livre d'Al Aghani ne contient aucun morceau.

Ce n'est pas là un argument suffisant. La précision que mit Al Kindi à écrire la notation musicale alphabétique dans son livre «Rissala fil Khobr taâlif El Alhan» prouve bien le contraire. Le livre d'Al Aghani lui-même suffit à condamner cette opinion ; On trouve en effet au vol. 9, page 54, le passage suivant : « Ishak écrivit à Ibrahim ibn El Mahdi pour lui faire part d'un genre de chant qu'il avait composé, du doigté, du « migra » et des parties du « lahn »; Ibrahim, sans l'avoir entendu le chanta exactement ».

Il est dit encore, au même passage : « Il lui envoya ses vers avec rythme, « bassit », « migra », doigté, décomposition, partie, théorie de la gamme position des syllabes, nombre de thèmes et de mesures. Ibrahim le chanta ».

mes qu'elles ne possédaient pas au temps des Khalifes Rachidines. Tels furent le « thaqil awal » et thakil : », le « hagaz » et le « raml ».

La musique, comme les autres arts, brilla d'un vif éclat. Plusieurs chanteurs et chanteuses acquirent une telle maîtrise de leur art qu'on peut les considérer comme les précurseurs de l'école moderne.

Le plus célèbre fut Saib Khathir qui exerça une influence prépondérante sur la musique arabe. Ayant entendu le chanteur Persan Nachit qui était venu à Médine et qui chantait dans sa langue maternelle, il envia sa gloire et s'appliqua à l'imiter dans le chant arabe qu'il porta à un haut degré de perfection, « motqan ». Les musiciens arabes avaient jusque là employé le « quodib ». Comme Nachit, Saib Khathir employa le « oud » dont il introduisit l'usage à Médine.

Saib Khathir, avec Abdullah Ibn Gaafar, allèrent à Damas où ils chantèrent devant le Khalife Moawia ibn abou Sofian.

La musique persane commença alors à se répandre chez les Arabes.

Les plus célèbres disciples de Katab furent d'abord Azza El-Maila et Gamila les deux promotrices de la renaissance de la musique arabe, puis ibn Soreig et Mabad.

Le fameux chanteur ibn Misgah qui vécut au temps des Ommeyades, introduisit le chant persan dans le chant arabe, à la Mecque. Lui aussi avait dans sa jeunesse, entendu chanter en leur langue des Persans, des maçons qu'on avait fait venir pour reconstruire le Temple Sacré, qu'un incendie avait détruit. Il fut vivement encouragé par son patron, qui l'engagea à voyager à l'étranger pour se perfectionner dans son art. Il alla en Syrie, où il apprit le chant grec, puis en Perse où il se familiarisa avec le chant persan et avec les instruments de musique en usage dans ce pays. Il rentra enfin au Hedjaz où, des connaissances qu'il avait ainsi acquises, il tira une méthode que d'autres chanteurs s'empressèrent d'adopter.

Parmi ses disciples on peut citer ibn Mohrez, Mabad, ibn Soreig et El Gharid.

Chanteurs et musiciens s'attirèrent une telle considération qu'ils furent bientôt accueillis au palais des Khalifes où on les combla de bienfaits. Déjà, au début de la période ommeyade, nous voyons le Khalife Abdel Malek ibn Marawan s'intéresser aux musiciens. Musicien lui-même, il demanda un jour à ibn Misgah s'il chantait à la manière «al-rokban» ou à la manière «al-motqan».

Soliman ibn Abdel Malek organisait des concours de chant et distribuait des récompenses aux vainqueurs.

Yazid ibn Abdel Malek appréciait tellement la musique qu'une fois élu Khalife il acheta 4.000 dinars la chanteuse Habbabah qu'il avait connue dans un voyage à la Mecque. Il l'entoura d'une grande faveur jusqu'à sa mort.

Al Walid ibn Yazid fit soigner dans son palais le chanteur Maabad qui était tombé malade. Et lorsque ce dernier mourut, il marcha en tête du convoi funèbre, aux côtés d'Al Ghamr son frère.

Le Khalife Al-Walid fut lui-même musicien et compositeur. Il jouait du «Oud» du «tabl» et du «douff». Il a laissé des morceaux très appréciés.

Suivant l'exemple des Khalifes, les riches notables, eux aussi, encourageaient les musiciens. Abdallah ibn Gaafar ibn Abi Taleb donnait des concerts auxquels prenaient part des chanteurs réputés : il avait même à son service Saib Khathir et Nachit. La Sayeda Sakina, fille d'Al-Hussein, aimait le chant et la musique par dessus tout.

Le fameux chanteur Al-Gharid était à son service et ne la quittait pas. Quand elle avait des musiciens chez elle, l'accès de sa maison était permis à tout le monde. Un jour que les chanteurs du Hedjaz, ibn Soreig, Mabad et El-Gharid étaient réunis, ils allèrent inviter Honeine El-Hiri, le plus grand chanteur de Hira, et se dirigèrent avec lui vers la maison de la Sayeda Sakina. La nouvelle se répandit et l'on vit bientôt des gens accourir de tous côtés. La maison étant pleine de monde, il fallut prendre place sur la terrasse. Mais pendant que Honeine chantait, la terrasse s'écroula et Honeine mourut sous les décombres. La Sayeda Sakina dit : « Honeine nous a attristés. Nous l'avons longtemps attendu comme si nous devions le conduire à la mort ».

La musique persane a laissé des traces dans la musique arabe. Ainsi le « barbat », le « distant » sont d'origine persane. Deux des quatre cordes du « oud » portent également des noms persans. On appela la première corde de luth « zir » et la quatrième « bam ». Seules, la deuxième, « mathna », et la troisième, «mathlath» ont gardé leur dénomination arabe.

La musique grecque eut également une grande influence sur la musique arabe. Les musiciens arabes en parlent dans leurs ouvrages et, quand ils font allusion aux Grecs, ils les appellent les anciens « akdamine ».

Il faut cependant reconnaître que, si les philosophes et les chanteurs arabes ont emprunté aux Grecs et aux Persans leur art et leur science, ils ont néanmoins marqué leur musique d'une empreinte spéciale qui la distingue de toutes les autres.

De plus, c'est pendant cette période que furent écrits des ouvrages arabes sur la musique, comme « Kitab Al Nagham », et « Kitab Al Qeyane » de Younès, qui inspirèrent les écrits postérieurs, notamment « Al-Aghani », l'admirable traité d'Al-Asfahani.

La période Abasside. — Cette période fut l'âge d'or de la musique arabe qui atteignit alors la perfection. Le nombre des « Maqamates » et des rythmes augmenta et ils acquirent plus de souplesse et de variété dans la

sait venir de Perse et de Grèce avec leurs instruments et dont on ne pouvait se passer dans les familles de rang élevé. Les professions de chanteuse et de musicienne étaient réservées à des esclaves qui chantaient soit dans leur langue maternelle, soit en arabe ; plus tard, quelques femmes arabes exercèrent également ces deux professions.

Plusieurs de ces esclaves se rendirent célèbres. Les plus connues de l'époque pré-islamique sont les deux chanteuses de « Aad » dont le talent est devenu proverbial et qui appartenaient au géant Moawia ibn Bakr. Il y eut aussi les deux chanteuses d'Al Nooman et les deux chanteuses qu'Abdallah ibn Gadaan avait offertes au fameux poète Omaya ibn Abi Salt.

Les instruments à cordes dont se servaient les Arabes à l'époque pré-islamique étaient le «mizhar», sorte de « oud » à table de peau, et le luth « oud » à table de bois.

Ils connurent aussi le « junk » ou « sang » (harpe), le « Mizaf » et le « Mouattar. »

Comme instruments à vent, ils connurent le «mizmar» (hautbois), la « passaba », la « chabbaba », « le suur » et le « nay ».

Parmi instruments à percussion, le «tabl» (tambour), le «douff», la « qadib » pour battre le rythme, les « sangs » et les « glagils ».

La musique à l'avènement du Prophète. — Le Prophète se consacra entièrement à prêcher la religion et à remplir sa mission. Il fut occupé par les conquêtes, et par les guerres contre les païens de Koreich. Ni lui, ni ses disciples « Ansar » et « Mohadjirin » n'eurent le temps d'étudier les sciences terrestres et de s'adonner aux arts profanes.

Ils vouèrent leur activité à l'enseignement de la religion. Parmi les musiciens contemporains du Prophète on peut citer « Bilal ibn Ribah El-Habachi » fils d'une esclave éthiopienne. Il fut le premier éthiopien qui embrassa l'Islam et partagea la plupart des maux qu'eut à subir le Prophète. Ce fut le premier muezzin de l'Islam.

Plusieurs femmes esclaves se rendirent célèbres à cette époque, notamment Chirine ou Sirine, affranchie de Hassan ibn Thabet, et Azza El-Maila, chanteuse renommée, élève de la première.

Epoque des Khalifes Rachidines. — Dès que les Musulmans apprirent la mort du Prophète, plusieurs d'entre eux abandonnèrent l'Islam. Abou Bakr, le premier Khalife, occupé à soumettre les apostats, n'eut pas le temps de penser à autre chose ; dévot acharné il n'aimait pas la musique.

Omar ibn El-Khattab, son successeur, ne partagea pas cette aversion.

Sous le règne d'Osman et de son successeur, de nombreux pays furent conquis à l'Islam. Les prisonniers introduisirent en Arabie les arts pratiqués en Perse et en Grèce. Les Arabes s'adonnèrent aux sciences, apprirent l'architecture et construisirent de splendides édifices ; leur mépris pour la musique disparut et l'on vit les riches notables engager des musiciens à leur service. Nous savons par exemple que, sous le règne d'Osman, la célèbre chanteuse Raika et sa jeune élève Azza El-Maila se produisaient à Médine dans des fêtes brillantes auxquelles assistaient les princes et les notables de la ville et particulièrement Hassan ibn Thabet. Sous le règne d'Ali, qui était lui-même un poète distingué, les beaux-arts devinrent florissants. La musique fut séparée de la poésie et fut étudiée isolément. Ce premier effort devait déjà porter ses fruits sous les Ommeyades.

L'Arabe était fier de ses origines. La musique et les autres arts, regardés comme des professions déshonorantes, étaient laissés aux esclaves : tout cela en imitation des coutumes de la Perse avec laquelle les relations de l'Arabie s'étaient améliorées.

Comme durant la période pré-islamique, le chant était réservé aux femmes esclaves et ce ne fut que sous le règne du Khalife Osman que les jeunes gens s'adonnèrent, eux aussi, à cette profession. A mon avis, cette innovation dut être inspirée par l'exemple des Perses et des Byzantins chez qui le chant était en faveur depuis longtemps.

Les chanteurs se faisaient alors remarquer par leurs habitudes et leurs manières efféminées.

Le plus célèbre d'entre eux fut Towais. On raconte qu'il fut le premier à chanter en arabe et à observer un rythme (Iquaa). Il ne jouait pas du « oud » mais du « Douff morabaa » de forme carrée, ce qui limitait étroitement son art. C'est en entendant chanter les prisonniers Perses à Médine qu'il apprit le chant. Il mourut sous le règne du Khalife El-Walid ibn Abdel Malek.

Les plus célèbres de ses contemporains sont les chanteurs Dallal et Hit ou Hobb.

Les instruments employés à cette époque étaient ceux de l'époque pré-islamique que nous avons cités précédemment, à l'exception du « oud » moderne à table de bois qui prit la place de deux anciens instruments, le « mizafa » et le « mizhar » ; le « tambour » devint l'instrument préféré de l'Irak.

La période Ommeyade. — Après la mort d'Ali, le pouvoir passa aux mains des Ommeyades. L'Islam entra alors dans une ère particulièrement florissante ; ses conquêtes s'étendirent à l'Est jusqu'en Chine et l'Ouest jusqu'en Andalousie. On a dit justement que les Khalifes Rachidines ont fait de l'Islam une religion tandis que les Ommeyades en ont fait un empire. Le Khalifat se transporta de Médine à Damas et des rapports s'établirent avec les civilisations persane, grecque et égyptienne. La civilisation arabe s'étendit sur tout l'Orient et s'avança jusqu'à l'époque de la renaissance.

Les compositions musicales arabes s'enrichirent pendant la période ommeyade de plusieurs ryth-

LA MUSIQUE

Revue Hebdomadaire paraissant provisoirement chaque quinzaine

ORGANE DE L'INSTITUT ROYAL DE LA MUSIQUE ARABE

Rédacteur en chef : M. EL-HEFNY (Ph. D.)

DIRECTION:
22, Avenue Reine Nazli
Tel. 55589

Adresse Telegraphique
(AGHANY)



ABONNEMENT
Pour l'Egypte: P.T. 50 par an
Pour l'Etranger: P.T. 80 par an

Pour les annonces, s'adresser
à la Direction

No. 2. 1ère Année. 1er Juin 1935. P.T. 2.

La Musique Arabe
de l'époque pré-islamique à l'époque andalouse

L'époque pré-islamique. — L'Arabe est né musicien. Dans la solitude du désert, il trouvait dans le chant (Hudaa) non seulement pour lui-même mais encore pour son compagnon de route, le chameau, une distraction et un stimulant aux longs et pénibles voyages.

La cadence du vers arabe, l'équilibre de la strophe, la sonorité de la rime montrent que l'arabe est musicien avant tout.

La principale forme de chant pendant cette période fut la mélopée, pour laquelle les Arabes n'observaient ni règles ni lois ; chacun s'abandonnait à son inspiration. Tel était le chant des chameliers conduisant les caravanes ou celui des jeunes gens occupés à charmer leurs loisirs. Ces mélopées, quand elles étaient en vers, s'appelaient « ghina » (Chants) ; quand elles n'étaient pas rimées, elles s'appelaient «taghbir» (Reminiscences) et s'accompagnaient alors du « ragaz ». Lorsque la mélopée comportait des parties qui se correspondaient elle s'appelait « sinad ». On employait en général le vers appelé « Kharif », dont le rythme se prêtait à la danse et qui, accompagné du « douff »(1) et du « mizmar » (2) mettait l'auditoire dans un état d'exaltation et d'allégresse. Ce genre de chant était le : « hagaz ».

Cette musique primitive était bien faite pour enthousiasmer ces natures simples mais éminemment sensibles à la cadence du vers et au rythme de la danse. Le poète pré-islamique était donc avant tout un musicien. Ses vers étaient destinés non point à être declamés mais à être chantés. L'Arabe, d'ailleurs, porté à toutes les jouissances de la vie, à l'amour, au vin, au jeu, à la chasse, prenait également grand plaisir au chant et à la musique du « mizhar » (OUD). La femme elle-même partageait avec l'homme ce goût pour la musique. Certaines femmes arabes sont restées célèbres par les « marathi » (élégies) qu'elles nous ont laissées.

Avant de s'épanouir en Arabie, la musique était déjà florissante en Perse où les rois savaient l'encourager en comblant de faveurs les musiciens. Dans le domaine de la musique la Perse avait alors une incontestable supériorité sur les autres pays d'Orient.

Il en fut de même en Grèce où la musique, venue d'Orient, fut soumise à des règles précises et prit une place importante parmi les autres arts.

Les Arabes subirent l'influence de ces deux pays. L'histoire pré-islamique nous parle de ces chanteuses esclaves (qiane) qu'on fai-

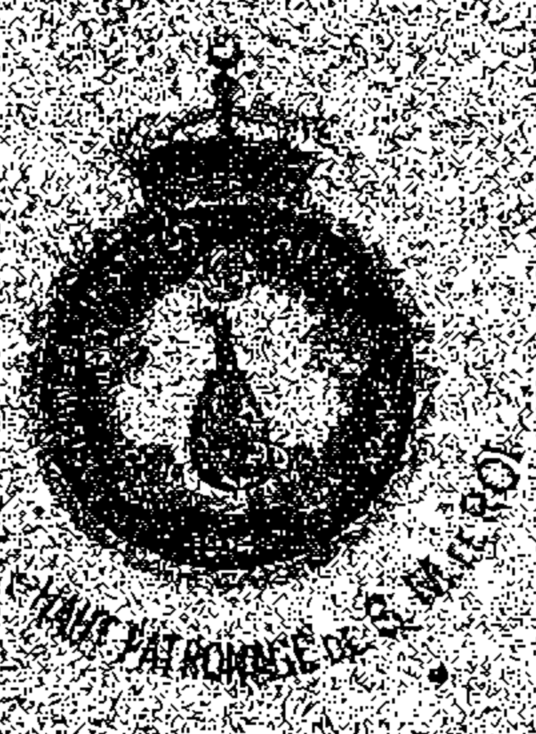
(1) Douff : sorte de tambour de basque.

(2) Mizmar : sorte de hautbois.

La Musique

Revue hebdomadaire
paraissant provisoirement
chaque quinzaine

**Organe de l'Institut Royal
de la Musique Arabe**



La Musique

M. EL HEFNY PH.D